VIVIEN GOLDMAN

LA VENGANZA DE LAS PUNKS

Una historia feminista de la música de Poly Styrene a Pussy Riot

Lectulandia

Según a quién preguntes, la historia del punk comenzó en Inglaterra con los Sex Pistols o en Nueva York con los Ramones, pero ¿y si, como rezaba la mítica camiseta de Kim Gordon de Sonic Youth, «las chicas inventaron el punk, no Inglaterra»? Sin entrar en controversias sobre la génesis del fenómeno, lo que sí parece claro es que la historia oficial, como suele ser habitual, ha silenciado el papel fundamental que tuvieron y tienen las mujeres en el origen y futuro de la música de guitarras más visceral.

La periodista cultural y música Vivien Goldman —que a principios de los ochenta grabó un single fundamental en las horas muertas del estudio de PiL— escribe por primera vez una historia del punk desde mediados de los setenta hasta la actualidad en clave femenina. Goldman explora el fenómeno del punk a partir de cuatro temas fundamentales —la identidad, el dinero, la vida afectiva y la búsqueda de un cambio— que tienen que ver tanto con la creación musical en los márgenes de la industria como con las dificultades inherentes de la mujer en un contexto donde aún impera el patriarcado. Para ello, traza un apasionante y divertido panorama global de la música punk hecha por mujeres cuyo legado aún perdura y resuena en todos los rincones del mundo. Más allá de los nombres clave —Patti Smith, Debbie Harry o Chrissie Hynde—, la «catedrática del punk» excava en la historia y en los lugares más recónditos del planeta donde emergen fascinantes sheroes del punk, tanto en EE. UU. (Poly Styrene, las riot grrrls, Alice Bag o Sleater-Kinney) e Inglaterra (las Slits, las Raincoats, las Au Pairs o Skinny Girl Diet), pero también en Francia (Lizzy Mercier Descloux), Alemania (Malaria!), Japón (Shonen Knife), Rusia (Pussy Riot), Indonesia (Tika and The Dissidents), China (Hang on the Box), India (Pragaash, The Vinyl Records), Jamaica (Grace Jones, Tanya Stephens), Nigeria (Sandra Izsadore) o Colombia (Fértil Miseria), incluidas las Vulpes y su «Me gusta ser una zorra».

Vivien Goldman

La venganza de las punks

Una historia feminista de la música, de Poly Styrene a Pussy Riot

ePub r1.0
Titivillus 25-01-2026

Título original: *Revenge of the She-Punks*
Vivien Goldman, 2020
Traducción: Carolina Smith de la Fuente

Editor digital: Titivillus
ePub base r2.1

FEMINIFIESTO
Obertura improvisada

> Resulta que, de pronto, en la guía de conciertos de Sounds, tenemos a un montón de mujeres artistas, de bandas formadas por mujeres. De golpe, parece que las mujeres que se escondían bajo tierra salen a la superficie… Cuando las mujeres dan un concierto profesional de *rock* duro sin caer en los estereotipos femeninos, son automáticamente una amenaza. Son una amenaza para los hombres porque cuestionan la supremacía masculina en una fortaleza que nunca antes había sido atacada, y amenazan a las mujeres que, quizás, nunca se atrevieron a admitir que ELLAS querían estar sobre el escenario dándolo todo en vez de mirar, con admiración pasiva, cómo lo hacen sus novios.
>
> Vivien Goldman, Sounds, 11 de diciembre de 1976

¿A dónde vas? ¿Dónde has estado[1]?

Jayne Cortez, «Maintain Control», 1986

EMPEZÓ CON LA PURPURINA. Mi pasión por la purpurina despertó incluso antes de que descubriera a David Bowie, cuando agité unas maracas de plástico ámbar claro salpicadas con motas doradas en un combo de percusión que llevaba el nombre del director de la orquesta, Victor Silvester. La escena se desarrolla en el noroeste de Londres, a principios de los años sesenta. Mi padre, Max, toca su violín; mi hermana mayor, Judy, está al teclado, es decir, a nuestro piano; la mediana, Susan, y yo nos encargamos de la percusión y cantamos. Las tres cantamos. Judy dice que lo tuve fácil porque era la pequeña, que ella fue quien tuvo que luchar para poder salir hasta tarde. Cuando miro atrás, siento que a mí siempre me decían lo que tenía que hacer, excepto cuando cantábamos. Entonces todos daban por sentado que yo era la que oía las armonías y podía decirles las notas.

La música ha sido mi pareja de baile durante toda mi vida. Alegre y melodramáticamente, hemos bailado a través de un torbellino de identidades: encargada del departamento de prensa (por poco tiempo), periodista, escritora, compositora, cantante, productora, directora de un club, documentalista, bloguera, montadora de vídeo, guionista de radio y televisión, directora, presentadora y productora, y editora.

Mis numerosas aventuras fueron instructivas. Ignoré mi sentido común y me convencieron para aventurarme en el mundo del management (por un periodo muy breve de tiempo), donde dirigí a mediados de los setenta las carreras de Generation X (¡hola, Billy Idol y Tony James!) y del dúo femenino Snatch, formado por Patti Palladin y Judy Nylon, quienes formularon la demanda de toda artista frustrada: «Solo quiero todo lo que sabes[2]». Cuando salí del mundo discográfico (de lo que hablaré más adelante), me metí en la televisión independiente como productora y directora en el *boom* de principios de los ochenta. Allí pude poner música internacional en el programa que ideé con un compañero, Big World Café. Los vídeos que entonces dirigí para futuros clásicos ahora se exhiben en museos, como el de «I Ain't No Joke» de Eric B. & Rakim y el de «Murder She Wrote» del dúo jamaicano Chaka Demus & Pliers. Por la música, me encontré sola ante las pistolas de una facción militar secreta en Lagos, Nigeria. En una ocasión seguí bailando mientras las balas pasaban zumbando a mi alrededor en una sesión de DJ en Jamaica porque creía que el ruido era la caja de ritmos y la gente que se agachaba a mi alrededor estaba haciendo el baile de moda que consistía en ponerse en cuclillas. Después, cuando la gente me felicitó por mi valentía, me quedé a cuadros. Con el tiempo, me gané el nom d'academe Punk Professor (o «catedrática del punk») por mis años como profesora adjunta en el Clive Davis Institute of Recorded Music del Tisch School of the Arts de la Universidad de Nueva York.

Pero el viaje que me ha llevado hasta escribir este libro realmente empezó en 1976, cuando escribí el artículo sobre las mujeres del *rock* que

abre este capítulo y que se publicó en Sounds, el combativo pero subestimado semanario sobre punk-*rock* al que me había enrolado como periodista. En la década de los noventa, artículos como ese eran una nota anual previsible de las revistas de *rock*, especialmente de las que apenas mencionan a mujeres punks librepensadoras, pero en aquel entonces nunca había visto un artículo así, ni tampoco mujeres así. El asombro fue el sentimiento que me guio mientras me abría camino para estar más cerca del escenario de aquel club londinense. Me acababa de graduar por Warwick, una de las nuevas y radicales universidades «de cristal» de Gran Bretaña. La célebre teórica del feminismo Germaine Greer había sido mi tutora y no había visto con buenos ojos que me pasase todo el semestre de fiesta y que solo hincase los codos en época de exámenes. Pero ¿qué esperaba? Venía de una familia judía bastante ortodoxa; nos encantaba tocar y cantar, pero apenas había salido de fiesta. Era la primera mujer de la familia que iba a la universidad, y también parecía que era la única que no veía el matrimonio como el siguiente paso del baile. En lugar de eso, me consumía una curiosidad rabiosa: ¿Qué podía encontrar una rarita como yo ahí fuera? No tenía ejemplos ni mentoras que me aconsejaran…

Entonces, ahí estaba yo, testigo de aquella extraña aparición… Un guitarrista de pelo largo en vaqueros que al acercarme me di cuenta de que en realidad ¡era una mujer! ¡Y además estaba tocando acordes de quinta! Nunca había visto a una chica tocar sobre un escenario con una banda. La conmoción fue tal que tuve que contárselo a mis compañeros del Sounds, y así es como publiqué mi primera pieza sobre las mujeres del *rock*, que, como podéis ver, no sería la última. El pop y el *rock* solo tenían un cuarto de siglo de vida, así que era fácil volverse un experto. Entonces, no hubiera podido imaginar que la música terminaría apresándome de por vida.

A pesar de identificarse como punk, Sounds era un ejemplo típico del mundo laboral en la industria musical londinense. Incluso cuando conseguí con mucho empeño ser jefa de sección, celebrar una reunión de redacción implicaba esquivar un bombardeo de tentativas de genocidio de género/profesional. «Mis» periodistas, todos ellos hombres y blancos, insistían: «¡Las mujeres no compran música!», «¡Las mujeres no hacen música!», «¡Las mujeres no leen la prensa musical!». El subtexto era: «Aunque lo hicieran, son tan irrelevantes que ¿por qué molestarse y escribir sobre ellas?».

Todos ellos habían internalizado la gracieta de Samuel Johnson, el cronista británico del siglo XVIII: «Una mujer predicando es como un perro que camina sobre sus patas traseras. No lo hace bien, pero sorprende que aun así lo haga». Cómo no iba a quejarme de esta estupidez si, doscientos años después, aún tenía que bregar con ella. Eran mis periodistas, mi equipo, pero por su actitud condescendiente también eran mis enemigos de género. ¿Qué soy entonces? ¿Un cero a la izquierda? Echaba pestes de aquello, a menudo en voz alta, pero no siempre, pues tenía un semanario que llenar.

Una puntualización importante: no todos mis compañeros estaban en ese bando. Solo muchos de ellos. Los guays aún son mis amigos. Y encontré una mentora, la artista y activista Caroline Coon, que también cubría la escena punk. Además, antes de que llegaran las chicas del punk, pude entrevistar a mujeres excepcionales, en particular a la elegantísima Gladys Knight; a una superdivertida Stevie Nicks de Fleetwood Mac —a quien me llevé de compras por el mercado de Portobello Road bajo el icónico Westway y se pegó un atracón de ropa *vintage*—; a la operática Diamanda Galás, cuyas conmovedoras y espeluznantes habilidades y tonalidades vocales hicieron añicos muchos techos de cristal y presagiaron, casi medio siglo antes, el trabajo de la cantante y compositora inuit Tanya Tagaq, y a la innovadora pianista Annette Peacock. Esta vivía con su hija en un edificio okupa cerca de mi casa, detrás de Holland Park, en Frestonia, un estado libre prototípico dentro de Londres, en el tipo de microutopía libertaria prefigurada en el clásico del cine británico Pasaporte para Pimlico. (Las casas okupa estarán siempre presentes en esta saga allí donde se encuentren las chicas punk.) De nuevo, Peacock, una shero[3] de culto, inspiraría décadas después a Nastia Minerálova, del colectivo activista ruso Pussy Riot.

¿Acaso la cabezonería prescribió que casi cincuenta años después seguiría escribiendo sobre mujeres que hacen una música increíble? No, o al menos no fue solo eso. Quería compartir el asombro y la pura satisfacción de sentirme identificada que me invadieron la primera vez que oí a Poly Styrene de X-Ray Spex gritar: «Oh, ataduras, ¡que os den!»[4]. En aquellos días más inocentes supe de inmediato, con toda su connotación y descaro, que esas «ataduras» de las que hablaba no tenían nada que ver con el sadomasoquismo; era el patriarcado, del que había oído hablar desde que el feminismo se empezó a filtrar unos años antes.

Con una bolsa de basura negra por vestido y un colador por sombrero, Styrene fue una aparición liberadora inaudita. Me estaba gritando que podía formar parte de una comunidad de chicas creativas y músicas, probablemente por primera vez desde que ayudase a mis dos hermanas mayores a afinar.

Pero ¿dónde estaban las demás mujeres? Es muy sencillo: en ese momento en concreto, cuando el punk empezó a despertar interés en nuestro mundo pop, pues, como que no había —salvo por las amadísimas Olivia Newton-John y las chicas de ABBA y Boney M—. Tuvieron que pasar unos cuantos años para que grupos como Prince and The Revolution y Kid Creole and The Coconuts acogieran chicas en su formación. El *rock* avanzaba por sus sendas masculinas, emborrachándose con sus focos, sus escenografías en megaescenarios y sus altavoces fálicos, poniéndose cachondo cada vez que el volumen subía al once y medio.

En el *rock* de los años sesenta, el papel más publicitado para las mujeres era el de la groupie: una joven cuya validación y autoestima dependían de liarse y acostarse con las estrellas del *rock*; cuanto más importantes, mejor. Más que una elección erótica, lo de las groupies era una maniobra de distracción, un sucedáneo para remediar que ellas no eran estrellas del *rock*, pues parecía imposible serlo. Aunque las groupies tenían pinta de estrellas de *rock*, a veces incluso más que las propias estrellas, ese puesto no era para ellas. Mis respetos a las pocas y valientes excepciones, tales como el grupo protopunk de Genya Ravan en los sesenta, Goldie & The Gingerbreads; el grupo roquero Fanny, de las hermanas Millington, a principios de los setenta, y su coetáneo canadiense Heart, de las hermanas Wilson. Pero en general, en la era anterior al punk, cuanto más se pareciese una cantante a Joni Mitchell —alta, delgada y aria—, mejor. Esta había elevado ese físico a cotas sofisticadas, y otras mujeres vibrantes del folk como Sandy Denny y Maddy Prior pudieron reconstruir los claroscuros de nuestro antiguo canon y hacer que cantase de una forma distinta para las nuevas generaciones. Dentro del panteón del pop, el folk era el espacio reservado para las chicas. Suzi Quatro, la prototípica rockera enfundada en cuero negro, encajaba en la política de admisión, así que la dejaron pasar. A Quatro le bastaba con entrar a la fiesta, no intentaba cambiar lo que sonaba en el tocadiscos. Para la industria musical de la vieja escuela, artistas como Poly Styrene, la primera punk de raza mixta, con su pelo encrespado y aparato dental, probablemente habrían sido

consideradas infollables y, por tanto, no comercializables. Sin embargo, con su oído para lo pegadizo, ingenio mordaz y extensa conciencia política y espiritual, Styrene se convirtió inmediatamente en una de las mayores sheroes del punk y su aullido liberado hizo añicos la idea de que las chicas tenían que cantar bonito para que alguien las escuchase.

Cuando el punk emergió, todo cambió bastante rápido. En vez de los habituales comunicados protocolarios entre Sounds y las discográficas multinacionales, como Polydor y EMI, y sus probados iconos —superestrellas de los sesenta como Rod Stewart, Elton John, The Who y Pink Floyd eran la presa en las reuniones editoriales y nos los disputábamos con periódicos rivales—, otros hasta entonces desconocidos, descuidados, fotocopiados y extraoficiales empezaron a asaltar nuestra oficina y nuestras conciencias. Era una auténtica contracultura en acción que inyectaba una efervescencia impredecible en una escena estancada. El punk era música por y para los que se sentían observadores ajenos; el virtuosismo técnico era irrelevante, y los novatos eran los predilectos. Los representantes masculinos del punk, como los Sex Pistols o los Clash, ascendieron con gran rapidez y pronto acabaron formando parte de la estirpe de los Beatles y los Rolling Stones, pero gracias al refugio inclusivo del punk, todo tipo de bichos raros pasaron por delante de las narices de los guardianes del campo de nabos del *rock*, ¡incluso mujeres!

Por supuesto, en el pasado hemos tenido otras escenas musicales femeninas. Las provocadoras cantantes de *blues* de los años veinte alardearon de singularidad, pero fuera de, digamos, los sellos de las lesbianas feministas de la Costa Oeste en los años setenta, pocas mujeres pudieron controlar sus medios de producción tanto como las primeras mujeres del punk independiente, y eso les garantizó una obra sin adulterar.

A su vez, como decía mi artículo de entonces, de pronto teníamos a mujeres tocando en grupos, como la bajista Gaye Advert en The Adverts. Siouxsie era una presencia tan dominante que eclipsaba a los chicos de la banda, quienes sabían lo afortunados que eran por tenerla. La primera ola de mujeres punk —las que me encontré en Londres, como las Slits, las Raincoats, las Mo-Dettes, las Au Pairs, The Passions y Delta 5, junto con las que solo había escuchado, como las alemanas Malaria!, las suizas Kleenex o la parisina Lizzy Mercier Descloux— me levantaron y me llevaron entre exclamaciones para surfear la cresta del punk por encima de un pogo machirulo.

En Nueva York, conocí a mis compañeras de 99 Records, incluyendo a ESG, moradoras de las barriadas del Bronx que inyectaban *funk* en el punk, y a las geniales Bush Tetras. Patti Smith me contó qué sintió al caerse del escenario durante un concierto y volver a subir para seguir actuando. Conocerlas y trabajar con ellas daría forma a mi criterio y mi creatividad, y me aportó seguridad e incluso esperanza. Ver, escuchar cómo su trabajo reverbera a través de las décadas en un bucle que parece infinito es alentador, incluso excitante.

Nuestra historia tiene raíces profundas. Es probable que fuese un deseo de vengarse de los que la metieron en la cárcel de deudores lo que empujó a Aphra Behn —la única dramaturga conocida de la Restauración inglesa y autora de Abdelazer o La venganza del moro (1676)— a hacerse un nombre sobre el escenario cuando las tragedias de venganza hacían furor pero no las dramaturgas.

Por eso este libro es una tentativa de reconciliación… Y, sí, también es una venganza no corrosiva, como sugiere el título. «La venganza no es lo mío», dijo Chrissie Hynde con voz ronca al oír el título. Sí, pero no estamos hablando de una venganza mezquina, con intención de poner en evidencia al otro. En el caso de las mujeres punkis, la venganza es tener las mismas oportunidades que tus compañeros, hacer tu propia música, verte y sonar como tú quieres y ser capaz de atraer a suficiente gente como para garantizar la continuidad del proceso. Parece sencillo, si el talento lo permite, pero como muestra este libro, para las chicas es diferente. En su Todos deberíamos ser feministas, Chimamanda Ngozi Adichie dice: «Por supuesto que soy un ser humano, pero hay cosas concretas que me pasan a mí en el mundo por el hecho de ser mujer[5]». Nuestro camino está repleto de peligros únicos que hacen que nuestras victorias sean aún más dulces.

Poco antes del punk, una obra feminista de Tillie Olsen, Silences, relató los silencios culturales o institucionales forzosos de los menos representados. Hablaba de literatura, pero sus observaciones se pueden aplicar a la música. Tras observar que muy pocos escritores negros de la época habían conseguido que les publicasen más de un libro, siguió identificando otros sectores de la sociedad afectados, incluidas «las personas cuyas horas de vigilia son una lucha por la existencia, las personas sin apenas educación, los analfabetos, las mujeres. Su silencio, un silencio de siglos».

Estas lagunas impuestas son el patrón de este libro y de la historia de las mujeres en general. Por ello, aquí, la «venganza» es reunir a algunas voces de mujeres punk de distintas olas y comunidades dispares y examinar sus diferencias y sus conexiones. Hasta la fecha, la corriente de las influencias ha ido, en buena medida, en una sola dirección: del mundo de los ricos al de los pobres; aunque eso puede cambiar. Nuestra venganza es nuestra compleja supervivencia.

Con un enfoque bastante punki, las punks han avanzado a trompicones de año cero en año cero, a menudo sin apoyarse ni en los más tradicionales cimientos del *rock* suministrados por el *blues* afroamericano ni en su propia herencia femenina. Así, cuando la actitud estrógena del punk femenino británico de mediados de los setenta resucitó una década más tarde convertida en el movimiento riot grrrl, más organizado y activista, pensábamos que la contribución de las chicas de la primera ola era prácticamente desconocida. Quitando a Kurt Cobain de Nirvana y su defensa de las Raincoats, nos sentimos olvidadas, pero las pesquisas de este libro demuestran que nuestro sonido se había escuchado bastante más lejos de lo que pensábamos.

Además, la música popular es un medio caprichoso y olvidadizo por naturaleza. Incluso antes del tsunami digital del siglo XXI, los músicos prácticamente caían en el olvido tras su minuto de gloria bajo el caprichoso foco de la fama. Hasta hace poco, parecía que, tras la primera ola del punk, muchas de nuestras mujeres se habían perdido en la amnesia colectiva del pop, aún más que sus homólogos masculinos. Esto lo comprendí cuando Melissa Logan y Alex Murray-Leslie, del efervescente colectivo artístico/musical Chicks on Speed, dieron con mi paradero (antes de que existiera internet) y me contaron que habían intentado descubrir y construir una genealogía de la música femenina, y que no había sido fácil. Su influyente álbum recopilatorio Girl Monster, compilado por Murray-Leslie, incluyó mi tema «Launderette».

Desde la University of Technology de Sídney, Australia, en la que investiga instrumentos musicales ponibles e inteligentes, Murray-Leslie recuerda: «Había encontrado un cofre del tesoro lleno de música hecha por mujeres que se me había escamoteado en la difusión cultural, en las clases de arte y música del colegio, y quería que todo el mundo oyera nuestras voces… Especialmente las más jóvenes, para que no pensaran que no había herstory[6], alguien a quien admirar, de quien aprender, y un legado

que ha de seguir creciendo. Somos eslabones de una cadena larga y fuerte».

Esa misma postura motiva este libro. El riesgo que tomaron Chicks on Speed cuando me llamaron (no había oído hablar de ellas antes) es el tipo de puente de cuerdas que mis hermanas artistas y yo hemos tenido que lanzar una y otra vez sobre el abismo de la supresión cultural intencionada. Espero que este libro sea otro paso firme más.

Sin embargo, al pop también le gusta comerse a sí mismo y al final consiguió comerme a mí. Cuando escribí sobre música popular por primera vez, su historia era breve. Desde entonces, ha proliferado a lo largo y ancho, y, como la moda, el pop descubrió que necesita rehidratarse con frecuencia en el pozo de sus orígenes. A principios de los ochenta, di el salto de escribir a componer y cantar, y tuve la suerte de hacerlo con gente tan importante como The Flying Lizards, Public Image Limited, el maestro del dub Adrian Sherwood, las Raincoats, las Slits y Eve Blouin, mi compañera en el dúo francés Chantage. Y así, a mí también me redescubrieron. Más o menos en la época en la que una discográfica independiente europea comenzó a reunir algunas de mis canciones dispersas para el álbum Resolutionary, me di cuenta de que mis compañeras punk y *post*-punk estaban empezando a llamar la atención. Un influyente disco doble recopilatorio llamado Sharon Signs to Cherry Red recogió la música de un montón de bandas de chicas. Ampliamente elogiado, fue un recordatorio oportuno de la diversidad musical que ofrecían estas mujeres a menudo olvidadas, pero también un recordatorio de cuánto más difícil es para las mujeres desarrollar su carrera por problemas que van desde las restricciones impuestas por el ya mencionado contingente del campo de nabos del *rock* a las dificultades para las madres solteras.

Pitchfork publicó en 2016 un artículo sobre el punk feminista hecho por mujeres en el que participé. Era otro empujoncito. El punk abrió a lo grande un espacio cultural para la comunidad musical femenina de una forma, literalmente, sin precedentes. Al estudiar, escuchar y vibrar con el trabajo de estas mujeres del punk —un trabajo realizado durante décadas y en todo el mundo— espero descubrir las inquietudes que compartimos. ¿Qué impulsa a las mujeres feroces en esta revolución musical permanente? Espero que encontréis una respuesta en estas páginas.

Aunque este único tomo no puede considerarse definitivo, sí que representa una primera tentativa de abrir el diálogo sobre el impacto internacional del punk femenino. Al incluir a artistas que no pertenecen a los círculos más conocidos —el Reino Unido y Estados Unidos—, espero mostrar cómo y por qué las réplicas sísmicas de los inicios del punk, en una época volátil pero muy creativa como fue la década de los setenta en Gran Bretaña, alcanzaron a mujeres de todo el mundo.

¿Acaso es el conflicto un paso necesario en el camino de una chica punk? Quizás no lo sea hoy en día, cuando algunos sostienen que el espíritu rebelde del punk perdió sus colmillos el día que el gobierno británico se apropió de él. (Me sincero: yo también he mamado de esa teta convencida de que la adhesión irónica a la clase dirigente merecía la pena con tal de poder difundir el mensaje rebelde del punk.) Ahora, las familias son modernas. Les compran guitarras a sus hijas y las animan a que se hagan tatuajes y experimentos capilares que antaño habrían acabado en bronca.

Que mujeres artistas de todo el mundo, casi medio siglo después de que naciese el movimiento, todavía escojan presentarse como punks hubiera sorprendido a las pioneras de las caóticas noches de sus orígenes. Expertos de la subcultura a menudo intentan adjudicarse el género y circunscribirlo a, digamos, unos pocos kilómetros cuadrados alrededor del legendario club CBGB en el entonces crudo y ahora pijo barrio Bowery de Nueva York; o de las calles alrededor del Westway de Londres, donde el punk y el *reggae* se fusionaron por primera vez para mí y mi gente. Sin duda, son varias las facciones que reivindican con entusiasmo el nacimiento de la nación punk. (Me gusta señalar sus raíces parisinas, a menudo olvidadas.) Con suerte, la diversidad de estas mujeres del punk demuestra que el punk es patrimonio de todos.

Ante la duda, echemos un vistazo a Manila, Filipinas, cuya animada escena musical ha estado abierta a las mujeres desde la década de los ochenta. Las Male Gaze, una banda de punk feminista integrada solo por

mujeres, se formó en 2017 después de que la música/diseñadora de moda Mich Dulce conociera a la guitarrista Mariah Reodica en un colectivo que había empezado Dulce, un espacio seguro para mujeres al que llamó Grrrl Gang Manila. Su power-punk dinámico se inspira en bandas americanas del riot grrrl original, como Bikini Kill y Le Tigre. «Más que un simple grupo integrado por chicas, queríamos una banda feminista, una que tuviera un mensaje claro a favor de la igualdad de género y los derechos de las mujeres. Nuestro presidente Duterte suelta casi todos los días declaraciones misóginas que fomentan la violencia de género. Sentíamos que era importante usar nuestra música como una herramienta que rebatiese sus declaraciones», afirma Dulce.

Es natural que, de entre todos los géneros disponibles, las músicas filipinas hayan escogido el punk como forma de expresión del desafío. Como el aullido primigenio de una clase baja subversiva, el punk siempre le ha pertenecido especialmente a las chicas. Para esta autora, el mayor y más duradero logro del punk siempre será su efecto liberador sobre el género menos privilegiado. Pero no nos engañemos. Puede que haya sido un poco más fácil en Filipinas, pero prácticamente todos los avances de las mujeres del punk se han conseguido a pesar de los problemas asociados al género. Que vivamos en un momento en el que algunos de los artistas que más ganan en la industria sean mujeres no significa que las punks no estén entre las que más obstáculos se encuentran. Las mujeres todavía no tienen voz en esta industria internacional para la que tanto ganan. Dentro del mundo del espectáculo, a menudo nos ven como carne reemplazable, cuanto más joven y tierna mejor. Por eso el punk es fantástico para las chicas: permite e incluso incita a la artista a sacar con un rugido la rabia que siempre bombea bajo la piel del movimiento, y de la nuestra.

Y seguimos teniendo motivos para rugir. Con una sincronización escalofriante, mientras este libro se estaba escribiendo en Norteamérica, las altas esferas del gobierno amenazaban con diezmar derechos básicos de las mujeres que dábamos por sentados; un ataque a nuestra autonomía individual y a las libertades civiles que creíamos más que consolidadas (en los países ricos, al menos) más o menos desde los sesenta.

Un foco se ha colocado de golpe sobre el acoso tóxico diario que sufren las mujeres por parte de los guardianes culturales de la industria del ocio, contra el que mis amigas y yo nos acostumbramos a luchar hace décadas. Héroes de las altas esferas, desde Bill Cosby a Harvey Weinstein, incluso figuras de la industria de la música, como el adorado productor de hip hop y gurú del yoga Russell Simmons, empezaron a venirse abajo como estatuas de generales confederados en el sur de Estados Unidos. Los rumores de un contraataque empezaron casi de inmediato y no sorprendieron a nadie. Mientras la forma de un, esperemos, futuro liderazgo más justo empieza a tomar forma, la bruja, la amazona o la valquiria que tenemos dentro es llamada a regresar a las barricadas. Las mujeres del punk han cantado sobre estos problemas desde que empezó el movimiento, y aún lo hacen.

Quedan muchos más caminos que recorrer y sobre los que cantar. Por ejemplo, el activismo, el orgullo y la rebeldía del womanismo van en aumento, y los debates tienen en cuenta el significado o la esencia de ser mujer. Mientras daba a luz a este libro, The Guardian publicó la noticia de la primera mujer trans de la historia que amamantaba a su bebé. Más gente que nunca, incluidas estas artistas, está experimentando con las posibilidades fluidas y porosas del género. El impacto de tales avances en el futuro de la música hecha por mujeres —dónde, cómo y por qué se hace, presenta, promociona, distribuye y vende— aún está por cantarse. En este estado de cambios constantes, los límites se esbozan y vuelven a dibujarse rápidamente, como la joven artista y activista londinense Tyson McVey descubrió cuando creó junto a unas amigas en 2013 el Ladies' Music *Pub*, una noche de fiesta/debate. El nombre pronto fue el blanco. «Qué rápido cambian las cosas… Al principio la gente quería que nos cambiáramos el nombre porque no les convencía lo del feminismo y ahora nos critican porque la gente trans o no binaria a veces se siente excluida por la palabra ladies, señoritas», explica McVey. «La tecnología y el activismo online hacen que el debate avance. Puede ser frustrante,

porque a veces parece que hay muchas cosas que no puedes hacer o decir, pero este es un momento muy interesante.»

De estos debates tumultuosos, emergen nuevas posibilidades. Cada vez más, los músicos y músicas se enfrentan a la necesidad de tener autonomía, independencia y responsabilidad personal, de tener una comprensión integral no solo de su arte, sino de cómo hacer que se les escuche para que puedan seguir desarrollándolo, cómo y cuándo quieran. Leyendo las hojas de té de la experiencia, esta es una buena señal para las artistas, a menudo acostumbradas a funcionar al margen del mainstream masculino de la vieja escuela, como demuestran estas páginas.

¿Se acabarán las discusiones algún día? Espero que no. Aquella noche a mediados de los setenta, cuando vi a aquella guitarrista desconocida y solitaria, era una noche mucho más binaria y restringida, mucho menos diversa. Agitando sus crines de unicornio, prendió una urgencia dentro de mí. Me pregunté: ¿cómo habrá llegado hasta aquí? ¿Y cómo va a vivir de la música cuando ninguna otra chica lo ha hecho, si exceptuamos los casos extraordinarios, como el de la bajista de estudio de la Motown Carol Kaye o el de la glamurosa guitarrista de pelo cardado Lady Bo (Peggy Malone, Jones de soltera), quien con su chicken scratch ayudó a Bo Diddley a ser un gunslinger? (Sin duda, la pregunta también ponía de relieve que mi propio camino era un gran misterio.) Todavía sigo con la duda, así que escribí este libro. Juntar las experiencias de estas mujeres del punk y sus antepasadas fue —incluso para mí, y eso que ayudé a abrir algún sendero — una especie de cartografía de un territorio desconocido.

Como quise salirme del camino más transitado para abrirme una ruta para La venganza de las punks, en vez de seguir una cronología lineal fijé la brújula en canciones alrededor de un tema. Estas se presentan en la lista de canciones que abre cada capítulo. Cada tramo del camino está señalizado y estructurado por las canciones individuales de la lista. Al desarrollar las inquietudes comunes fundamentales (identidad, dinero, vida afectiva, búsqueda de un cambio) que estas músicas de todo el mundo,

muy diferentes entre sí, han tratado desde que empezó el punk, creo que veremos mejor los caminos que tendremos que seguir para hacer realidad nuestros futuros creativos. Para ello, además de una vida en las trincheras de las punks, me pasé dos años buscando y entrevistando a estas cuarenta y tres artistas de todo el mundo, y mucho más. Así, espero que este sea el libro que me hubiera venido bien tener cuando me preguntaba cómo iba a encontrar mi camino.

Algunas de estas mujeres son semiseparatistas. Otras se empeñan en estar en un grupo mixto o ser la única chica en una banda de chicos. Pero una cosa es cierta: somos fuertes cuando nos juntamos alrededor del fuego (metafórico) —con los hombres que nos aman a los coros— para bailar, cantar y compartir nuestras historias y nuestras canciones.

Así que, ¿quién empieza?

Poly Styrene / X-Ray Spex, «Identity» (Reino Unido, 1978).

La cantante de X-Ray Spex, Poly Styrene, fue una madrina punk eufórica y visionaria de origen anglosomalí. Aquí, sus inimitables palabras nos muestran lo que terminaría siendo un debate cada vez más dominante.

Blondie, «Rip Her to Shreds» (EE. UU., 1977).

La versátil Debbie Harry se convirtió en diva de la new wave como Blondie, junto a su amigo y guitarrista Chris Stein.

The Raincoats, «No One's Little Girl» (Reino Unido, 1982).

Un modelo para el *post*-punk feminista experimental.

Kathleen Hanna / Bikini Kill, «Rebel Girl» (EE. UU., 1992).

Hanna creó el movimiento global riot grrrl y liberó el torrente de dolor femenino que el punk mitiga.

Lizzy Mercier Descloux / Rosa Yemen, «Rosa Vertov» (Francia, 1979).

La errante poeta, pintora y punkesa parisina explora su voz.

Tamar-kali, «Pearl» (EE. UU., 2009).

La diosa gullah del afro-punk relaciona el punk con la independencia de sus antepasados.

Big Joanie, «Dream Number 9» (Reino Unido, 2014).

Electro *funk*-punk de una banda de artistas y activistas del sur de Londres.

Delta 5, «Mind Your Own Business» (Reino Unido, 1979).

Agit-*funk* de la escuela del *post*-punk angular del Leeds izquierdista.

Bush Tetras, «Too Many Creeps» (EE. UU., 1980).

El incordio de una multitud de imbéciles/petardos molesta a estas árbitras de la impavidez de la no wave en el downtown neoyorquino.

Fea, «Mujer Moderna» (EE. UU., 2016).

Estas chicanas punk tejanas reivindican sus derechos en la cultura tradicional.

1.
IDENTIDAD FEMENINA
¿Quién soy?

> Somos conscientes de que las únicas personas que se preocupan por nosotras lo suficiente como para trabajar por nuestra liberación somos nosotras. Nuestra política evoluciona a partir de un amor sano hacia nosotras, nuestras hermanas y nuestra comunidad, lo que nos permite continuar con nuestra lucha y trabajo. Este enfoque en nuestra opresión se manifiesta en el concepto de la política identitaria.
>
> Declaración del Combahee River Collective, 1977

> ¿Qué es esta música hecha por mujeres? Tristemente, no la he escuchado lo suficiente como para establecer pautas útiles, pero puede que tenga algo que ver con la forma en que las Raincoats se organizan, ellas mismas y sus instrumentos, sin voces o instrumentos principales; un cambio consciente del patrón líder/subordinado que establece la estructura patriarcal.
>
> Vivien Goldman, Melody Maker, 1 de diciembre de 1979

UNA BÚSQUEDA DEMASIADO OBSESIVA de la identidad puede hacer que la gente se olvide de quién es. Entre los aspectos liberadores del punk estaba su estímulo para renombrarnos y reubicarnos y no tener que cargar con sagas ancestrales. Pero un fuerte latido interior nos empuja a entender dónde, cómo y por qué encajamos en este mundo cada vez más fracturado, a buscar un espacio al que puedan pertenecer incluso quienes no quieren pertenecer a él. Esta tentación es una embaucadora centelleante que nos arrastra a la profundidad de bosques psíquicos a los que el psicoanálisis no nos puede seguir.

Las que formamos la primera generación de punkesas británicas avanzamos a trompicones a través de árboles oscuros cuyas grandes raíces retorcidas nos podían hacer tropezar: las necesidades contrapuestas de nuestra feminidad y el deseo de hacer algo propio, frente a los impensables —de lo contrario serían insalvables— obstáculos apilados como leña en una quema de brujas para dejar nuestra autonomía reducida a cenizas. Institucional e intelectualmente, nuevas ideas iluminaban la ruta: descargas de balas conceptuales candentes disparadas por mentes luminosas como Kate Millett, Maya Angelou y Gloria Steinem, junto con los textos colectivos de la revista norteamericana Ms. en 1971, seguida el año siguiente por la británica Spare Rib. Fuego para combatir el fuego, pero ¿cómo sonaría nuestra combustión musical?

No teníamos modelos, quitando algunas cantantes de *jazz* y *blues* del siglo XX y otras del estilo. Con el creciente interés por antepasadas tan impresionantes, las vidas que llevaron, gloriosas pero asediadas, cuando intentaban abrirse un hueco entre tanto tarugo, se conmemoraron en documentales y películas biográficas: Nina Simone, Bessie Smith, Billie Holiday. Al fin y al cabo, fue el monopolio del hombre blanco el que prohibió a Holiday cantar en público tras quitarle en 1947 su licencia de *cabaret*. Atrapada por la historia, raza, género y clase, fue una de las que pagaron el precio más alto.

Todas estas chicas punk, sin embargo, tuvieron más espacio para probarse distintas identidades y encontrar la que les quedaba bien. Como me preguntaba en aquella entrevista a las Raincoats de 1979, ¿cuál sería nuestro sonido ahora que podíamos crearlo? ¿Quiénes nos creíamos, recién envalentonadas, para pensar que nuestros derechos básicos como mujeres empezarían entonces a fluir como la lluvia? ¿Y quiénes íbamos a ser ahora que podíamos probarnos identidades como si fueran un sombrero nuevo y hacer frente a las consecuencias? ¿Costaría el sombrero lo que decía la etiqueta? Las mujeres habían pagado el precio de la impotencia sistémica de tantas maneras que habían sido privadas de derechos incluso en el ámbito doméstico, ridiculizadas pública y profesionalmente o invisibilizadas. De una u de otra forma, en su camino hacia un futuro mejor, las mujeres, como siempre, iban a sangrar.

Las flagelaciones sacrificiales de las chicas de principios del siglo XXI —palabras como «bulimia», «anorexia» y «autolesión»— apenas se conocían en la Gran Bretaña de principios de los setenta. Aunque los tres

demonios existían, no había un nombre que pudiese susurrarse en vestuarios o cocinas. Con todo, presenciar una autolesión en el baño de chicas —un corte que podía haber terminado en muerte—, condujo a una inquisitiva e imaginativa adolescente británica llamada Marianne Joan Elliott-Said a sentarse y escribirlo en su diario. Ese macabro incidente pasó a formar parte de un proceso artístico con el que intentaba entenderse a sí misma y su lugar en la sociedad. La nueva libertad del punk le dio el espacio creativo para hacerlo en la música además de en las páginas que creía que solo ella leería. Esto es lo que escribió Poly Styrene de X-Ray Spex en su diario: «Tracy, una dependienta de Seditionaries se acuclilla en una esquina del aseo de señoras arañándose y rajándose las muñecas con una cuchilla…».

«Esa fue una de las fuentes de inspiración de la canción “Identity”», contó su hija, Celeste Bell.

La otra fue, por supuesto, los conflictos de mi madre con su propia identidad, que creció siendo una niña mestiza; primero, de pequeña en un suburbio blanco de clase media, y después en un barrio de Brixton en el que convivían blancos de clase obrera y afrocaribeños. Mi madre no era ni blanca ni jamaicana (su padre era somalí) y sentía que no pertenecía a ninguna parte. Otra de las fuentes de inspiración de la canción eran las tribus urbanas de la cultura juvenil británica: punks, *hippies*, rastafaris, skins, discotequeras, etc. Todo el mundo intentaba afirmar su identidad a través de la ropa que se ponía o la música que escuchaba. Todos querían ser originales, pero al final eran solo como todo el mundo en su pequeño grupo.

El conformismo de la contracultura ya se ha criticado con anterioridad. En la película de 1961 The Rebel, el cómico británico Tony Hancock lo hace de forma muy exquisita. En ella, interpreta a un artista londinense cuyos garabatos, de lo que él llama la «escuela siluetista» del arte (y que curiosamente presagian la obra de Jean-Michel Basquiat), reciben la admiración de los modernos beatniks de París. Estos le escuchan absortos mientras describe el tedio suburbano y profesional del que ha huido, en el que todos piensan y se visten igual. Los beatniks se estremecen: ¡qué sino más espantoso! Por supuesto, todos los chicos tienen barba y tanto hombres como mujeres visten su uniforme negro. Sin embargo, desde que

nació la política identitaria, justo antes que el punk, la búsqueda intencionada del yo ha sido fundamental en el pensamiento femenino. Distintos roles se abalanzan sobre nosotras e intentamos sortear obstáculos a toda máquina mientras nos abrimos caminos erráticos hacia objetivos inaprensibles pero consistentes: tener un control férreo sobre nuestros cuerpos, nuestros hogares y nuestros hijos e hijas, así como de nuestro arte, nuestras pasiones y nuestra seguridad. No podemos relajarnos nunca, ni siquiera cuando algunos de estos derechos parecen estar a nuestro alcance. Nuestros problemas individuales son el eje de un tira y afloja entre ideologías, valores y creencias, y todas estas artistas tenían que conquistar nuevas formas de vivir, distintas de las de sus precursoras. En los países ricos, la maternidad se ha visto ampliada gracias a la tecnología, que ha facilitado nuevas formas de ser una familia. En las siguientes décadas, los estudios sobre identidad crecerán como la espuma, a veces amenazando con destruir esa necesidad de entendernos a nosotros mismos como individuos —liberados de nuestro pasado con el espíritu de borrón y cuenta nueva del punk—, en vez de dejar que sea la historia la que nos defina. El equilibrio es delicado, porque conocer los ritmos de tantos años de batallas te ayuda a prepararte para la siguiente ronda. Cuando Poly Styrene cantó esta canción, la idea de abordar la identidad aún era una novedad, y más en la cultura popular:

> *Identidad*
> *Es la crisis*
> *¿Acaso no lo ves?*
> *¿Te ves cuando te miras en el espejo?*
> *¿Te ves en la pantalla de la televisión*[7]*?*

El graznido del riff de saxo de X-Ray Spex no era muy habitual en el punk y el ritmo es un chute de adrenalina, pero es la voz de claxon de Styrene, afinada pero a punto de desgarrarse, lo que te engancha y sacude. Con sus rizos descontrolados, aparato dental y estilo torpe (brillante), en otro tiempo Styrene no habría tenido muchas posibilidades de ser una estrella de la música popular, pero ahora se posicionaba como una líder, musical y conceptualmente. Fue una visionaria a la hora de articular la búsqueda de la identidad de una forma tan específica, que expresaba la ansiedad de su generación y las venideras, pues nació en un momento crucial de cambio

social. ¿Dónde encajas? ¿Y cómo destacar y expresar la diferencia que sientes dentro de ti misma, esa esencia del conocimiento en tu interior que se abre como una flor de loto con cada experiencia? Repasando más de cuatro décadas de punk creado por mujeres, una cosa me queda clara. Sin las ataduras del pasado, desde los setenta hasta principios del siglo XXI, un número considerable de chicas punk se sintieron atraídas por la misma pregunta, primitiva y existencial: ¿Quién soy?

Entonces también lo sabíamos. En 1976, Viviane Albertine, la guitarrista de las Slits, me dijo: «Todos los chicos a mi alrededor estaban formando grupos y tenían héroes a los que admirar. Pero yo no tenía a nadie. No quería parecerme a, ni ser, Joni Mitchell. Ni siquiera quería ser Fanny. Entonces me di cuenta de que no necesitaba tener un héroe, podía coger mi guitarra y tocar. La cuestión no es tanto por qué empecé a tocar, sino por qué no lo hice antes».

Esta introspección o deseo de definirse parece no afectar a los chicos. Reflexionando sobre las Raincoats en 1979, constaté: «Cuando entrevisto a Stevie Nicks, Gladys Knight o las Raincoats, cerca del 50 % de la conversación gira en torno a los sentimientos, las emociones. Eso es casi un 50 % más que cuando entrevisto a hombres. El motivo probablemente sea que mientras a los hombres se los educa para que cultiven su agresividad, fuerza y ambición, a las mujeres se las educa para que puedan acceder fácilmente a sus emociones y se las alienta a que las expresen con mayor libertad». Más de cuatro décadas después, puede que esas diferencias sean difusas, pero su esencia sigue vigente. Los cambios reflejan la forma en que el papel y el estatus de los sexos se ha desplazado desde los inicios del feminismo. El punk, por su relativa sencillez, también se convirtió en una plataforma de lanzamiento de la (a menudo inconsciente) autoexpresión femenina, un poderoso vehículo de ideas que una industria patriarcal y tradicional, como era y es el negocio de la música y el ocio, no llega a adulterar. Como las relaciones de poder son tan sesgadas y los depredadores tan confiados, tiene todo el sentido del mundo que la artista no convencional esté dispuesta a ir por libre, crear su propia comunidad, tomar la ruta independiente, el camino secundario hasta su destino. Aunque las mujeres en el mainstream siempre han ocupado cargos de poder en áreas como el *marketing* o las relaciones públicas, cuando el punk empezó a aullar, y por tanto antes de la aparición de los sellos independientes blancos, apenas había mujeres que ejercieran de

guardianas de nuevas tendencias o productoras que luchasen por chicas no convencionales.

En esencia, la historia no ha cambiado, aunque las nuevas tecnologías han ayudado a las chicas, y de este modo, la cantautora folk que décadas atrás esperaba un contrato discográfico mientras tocaba su guitarra se ha convertido en la fabricante de éxitos caseros de la actualidad, como Little Boots y Dua Lipa en el Reino Unido o Princess Nokia en Estados Unidos. Estaban preparadas para lanzar su música digital al universo y encontrar a su público a través de MySpace, Facebook, Bandcamp o SoundCloud sin tener que recibir la aprobación de los chicos del grupo o de la discográfica. Se han de aprovechar todas las oportunidades. En 2016 la revista DJ publicó una lista con los 100 mejores DJ del mundo en la que casi todos eran blancos y solo había una mujer. El año siguiente, un estudio de la Annenberg Inclusion Initiative de la Universidad del Sur de California, dirigido por la profesora Stacy L. Smith, analizó la diversidad de raza y género en la industria discográfica, y desveló que de entre las seiscientas canciones más populares publicadas desde 2012, solo un 12,3 % habían sido compuestas por mujeres y solo un 25 % las había interpretado. En producción, la proporción era de cuarenta y nueve hombres por cada mujer. «En la música popular falta la voz de las mujeres», concluyó la profesora Smith.

Para una pensadora original como Styrene, la trayectoria oficial de la industria resultaba una tortura. A pesar de todo, su creatividad efervescente persistió, siempre avanzando y tratando con ingenio cuestiones como la automatización y la ecología antes de que fueran un debate de masas. Styrene, perspicaz y profética hasta el final, habló en su último LP, Generation Indigo —producido por Martin «Youth» Glover de Killing Joke y publicado poco antes de su muerte en 2011—, de los romances digitales antes de que fueran la opción por defecto.

Nació para adelantarse a su tiempo. Apenas había pasado un cuarto de siglo desde que Norteamérica permitiese el matrimonio entre personas con distinta melanina. Por suerte, Gran Bretaña era menos asquerosa en ese aspecto. A pesar del papel destacado que desempeñó en la trata de esclavos, allí nunca existieron semejantes leyes de segregación. El periódico *Daily Mail* anunció a mediados de 2014 que una de cada diez parejas británicas era étnicamente mixta y que, gracias a ello, el racismo estaba disminuyendo. A mediados de los setenta, cuando Styrene llegaba a

notas que nadie había grabado antes, fue también otro tipo de precursora: literalmente una pionera de una futura estirpe que representaba una profunda fusión de Gran Bretaña y sus antiguas colonias, y que terminaría siendo de lo más habitual. Styrene contribuyó a allanar el camino.

Como suele ocurrir con familias de madres solteras como la de Styrene, la clásica historia del padre ausente es más compleja de lo que parece. Aunque su padre, Osman Mohammed Said, tenía una esposa en Somalia, su conexión con su madre, Joan Norah Elliott, nacida en Bromley, al lado de Londres, era genuina. Su relación fracasó porque ninguno de los dos quería adoptar por completo la cultura del otro. Joan no quería que a su prole la criasen otros en Somalia ni, otra opción, mudarse ella allí, adoptar el islam y vivir en poligamia. Osman no quería —¿no podía?— cambiar su tradición a pesar del cariño que sentía hacia ella, sus hijas y su hijo.

Celeste Bell, la hija de Styrene y música que a menudo tocaba con ella, cuenta: «En general, Osman consideraba que la cultura occidental era perniciosa. Mi madre podía entender su punto de vista, pues compartía muchos de sus rasgos de personalidad y también despreciaba bastante la cultura occidental (tras convertirse al *Hare Krishna* con veinticuatro años). Aunque a mi madre la había criado su madre inglesa en Inglaterra, nunca se sintió inglesa y creo que su espíritu era, en esencia, somalí». Por supuesto, lo irónico es que si Styrene se hubiera trasladado a Somalia, las expectativas de aquel país le habrían impuesto otras tantas dificultades.

Styrene pasó una temporada en un hospital psiquiátrico y experimentó visiones cósmicas que mitigó con medicación. Según Bell: «Como muchos jóvenes de color, le diagnosticaron esquizofrenia erróneamente. En realidad, sufría un trastorno bipolar. Creo que gran parte de su sufrimiento psicológico lo provocaba la sensación de estar atrapada en una húmeda isla gris rodeada de personas que tienden a reprimir sus emociones y pasiones».

Poly Styrene era perfecta para el punk, que giraba en torno a la incomodidad que producía el *statu quo* y cómo ponerlo contra las cuerdas. Styrene actuó delante de miles de personas en los conciertos de 1978 y 2008 de Rock Against Racism, la organización que se creó para combatir el auge del Frente Nacional y que, desgraciadamente, ha demostrado seguir vigente. En aquellos primeros años de fermentación, cuando la música iba a la par de una sensación de un progreso emocionante,

reivindicó su puesto. Tres años antes de la aparición del single de «Oh Bondage Up Yours!», la ley contra la discriminación sexual de 1974 empezó a proteger a las mujeres trabajadoras. El año de su lanzamiento, la Asamblea General de las Naciones Unidas declaró el primer Día Internacional de la Mujer —mientras operarias de la planta Grunwick dedicada al procesado de película cinematográfica, casi todas asiáticas, llevaban ya un año inmersas en una huelga para sindicalizar su puesto de trabajo—, lo que contribuyó a politizar a una generación y galvanizar un movimiento.

Al final, las huelguistas de Grunwick perdieron sus empleos y terminaron siendo traicionadas por los sindicatos de hombres blancos a los que habían querido unirse. Se necesitaba una fuerza obstinada para desplazar el peso de los siglos. La sociedad británica poscolonial y de posguerra había sido sacudida por la desaparición de todas las viejas certezas, como la que dictaba que el hijo pequeño de un aristócrata arruinado pudiese ir «las colonias»; en el Protectorado Británico de Somalilandia, por ejemplo, de donde era el padre de Styrene, que los británicos gobernaron hasta 1960 tras años de jugar al *ping-pong* con su identidad junto a franceses e italianos.

A menudo trastocada por otros problemas poscoloniales —con recurrentes bombas del IRA, el desempleo que le esperaba a la juventud y las huelgas que arrastraron al país a tal oscuridad que los deberes se hacían a la luz de las velas, todo el mundo tiritaba y la basura se apilaba en las calles—, en los setenta, Gran Bretaña intentaba resolver su propia crisis de identidad. Era una nación confundida en proceso de transición a una sociedad multicultural. En el ámbito del hogar, a muchos les costaba abandonar la enraizada creencia de que el valor y éxito de una chica lo definían la riqueza y el poder del hombre que atrapara (¿llegó a irse alguna vez?), como si la propia existencia de la mujer no fuese más que una sombra. Según esa forma de pensar, cuando el marido/hijo ya no estaba —ya fuese por haber muerto o haberse marchado con una modelo más joven

o lo que fuese—, la luz de la mujer se apagaba, dejaba de funcionar. La sombra se desvanecía hasta la invisibilidad. Solo la riqueza podía mejorar la situación.

Las mujeres librepensadoras del punk atacaron esas ideas con un ariete, pero una de las canciones más queridas del punk de primera ola, «Rip Her to Shreds» de Blondie, canalizó una antigua sensibilidad que no ha llegado a desaparecer del todo. El estilo rockabilly de los cincuenta no volvió a ponerse de moda hasta su resurgimiento en los ochenta, y a los punks de la época les gustaba recordar a todos que «Elvis está muerto», pues la muerte de aquel viejo tupé señalaba la brecha entre el *rock* y el nuevo y valiente punk. Sin embargo, Blondie, la unión entre la arquetípica rubia Debbie Harry y su compañero —primero en la música, después en la vida—, el guitarrista Chris Stein, consiguió tener éxito internacional con una canción muy poco punk sobre chicas malas, antes de que estas saltasen a la palestra gracias a la guionista y cómica Tina Fey. Harry se entrega con el mismo apetito que una banda de chicas de los cincuenta, lista para una pelea de gatas en el callejón por el capitán del equipo de fútbol del instituto (y todos sabemos quién sería la reina del baile). Los pómulos labrados de Harry, la Marilyn Monroe del punk, la ayudaron a ser el gran flechazo del movimiento y, pronto, un clásico de las listas de éxitos mundiales. En realidad, para Blondie el punk era solo otro estilo más. Primero fue una folkie en un grupo de nombre evocador, The Wind in the Willows, y luego, en colaboración con Stein, cultivó con habilidad distintos géneros —asimilando con eficacia el disco en «Heart of Glass» e introduciendo el hip hop en las pistas de baile del mundo con «Rapture»—. Más tarde, Harry se convirtió en una cantante de *jazz*, mientras seguía tocando con Blondie. En cada una de sus encarnaciones era auténtica. La pareja era flexible en lo musical. Según Stein: «En Blondie nos veíamos como una banda más pop que punk, pero sí que trabajamos dentro de los parámetros del género de vez en cuando».

Tocaron juntos por primera vez en The Stilettos, un grupo de *cabaret*/mash-up. Sus compañeras, las cantantes y hermanas Tish y Eileen Bellomo (alias Tish y Snooky), más tarde llevarían los colores del punk a las masas con una innovadora línea de tintes chillones llamada Manic Panic.

El retro irónico de las Stilettos se renovó con el tema «Rip Her to Shreds», y el cambio le sentaba bien. La nostalgia a menudo se da en

ciclos de dos décadas y los cincuenta quedaban lo suficientemente lejos de los setenta como para resultar exóticos y tener el encanto de una época supuestamente más sencilla (aunque no lo fue). Además, a los artistas de los setenta los habían criado padres de los cincuenta.

«Nos gustaban los cincuenta porque por aquel entonces todo era más puro. Todos estaban locos por bandas de chicas como las Shangri-Las y las Ronettes; tenían una actitud punk aunque fuesen más elegantes», recuerda Stein. «De crío no lo entendía, creía que era comercial, pero cuando tuve mi banda, me di cuenta de lo brillante y dramático que era. ["Rip Her to Shreds"] también tiene un punto autocrítico, dirigido hacia sí misma, pues a Debbie le solía preocupar que la viesen como una tonta. Eso está ahí en alguna parte», cuenta con afecto.

«Debbie siempre dice que la canción es una mezcla de distintas mujeres que andaban por ahí y con las que nos cruzábamos. [En la primera ola del punk neoyorquino] había mucho juego psicológico y rivalidad, no puedo decir que los chicos no participaran a su manera.»

Oh, sabes quién es, «Miss Groupie Supreme»
Sí, sabes quién es, «Vera Vogue» desfilando
Sí, sabes quién es, con la sonrisa engreída
Es tan sosa, venga, hazla trizas[8]

La canción se grabó prácticamente en directo en la primera toma, con algún sobregrabado posterior, cuenta Stein, que concluye: «Pero a la gente le encantó esa canción, en el acto».

El refinado pastiche y la falta de sororidad de «Rip Her to Shreds» son la otra cara conceptual del «No One's Little Girl» de las Raincoats, un auténtico caos según los estándares convencionales. Además de arrancar con unos suaves aullidos, la canción se deleita en un juego vocal, a veces cantando en un susurro cuando lo que se cotizaba era un volumen fuerte, como pidiéndonos que escuchemos de otra forma. La borrosa sierra del

violín de Vicky Aspinall acentúa el misterioso tirón del tema. Esta falsa dulzura era subversiva y socavaba las expectativas sobre cómo pueden o deben sonar las mujeres. La banda alumbró un nuevo registro y una perspectiva feminista desafiante. En Nueva York, Blondie quizás desplegaba una nostalgia ingeniosa por los cincuenta, pero las Raincoats habían nacido para oponerse a esa década conformista en la que los corsés incómodos y zapatos de punta con tacón de aguja no eran un complemento divertido ni un fetiche, sino un atuendo diario imprescindible.

«Claramente, en la cabeza de mis padres había un rollo cincuentero», reflexiona la bajista Gina Birch. «Mi madre era ante todo una ama de casa. Quería para mí las cosas que sabía que eran buenas para ella: vestidos de fiesta bonitos con zapatos plateados, rizos —aunque tuviera el pelo como una tabla—, ser muy niña y bailar El lago de los cisnes para mis tías por el salón. En cierto modo era seguro. Pero mi madre no tenía muchas amistades; estaba un poco oprimida y, más tarde, un poco deprimida.» Birch y su padre estaban muy unidos, aunque no le gustaba que su hija sacara libros feministas de la biblioteca, por si le daba ideas a su madre. Birch quería más, aunque no estaba segura de en qué consistía eso. «A los chicos se les animaba a ser lo que quisieran ser. La vida asignada a los chicos era más arriesgada, excitante y estimulante. Las chicas pensamos: "¡Nosotras también queremos eso!"», recuerda. «Pero no es fácil, porque los chicos igual quieren disfrutar más de [cosas "femeninas" como] la cocina, la jardinería, la crianza. Pero parecía que el paso que tenían que dar las mujeres para correr aventuras era mayor. Entonces vi a las Slits.»

Se ratificó la leyenda del guion de la divertidísima y profunda película que dirigió Michael Winterbottom en 2002, 24 Hour Party People: solo cuarenta y dos personas vieron a los Sex Pistols en su primer concierto en Mánchester en 1976, pero todos «llevaron a cabo hazañas memorables». Para Marianne Elliott-Said, ver a los Sex Pistols le hizo dar la vuelta a un estilo que hasta entonces había sido pop. Para Gina Birch, ver a las Slits —unas chicas blancas del oeste de Londres con rastas y atuendos perfectamente imperfectos— tocar su música desequilibrada, temeraria y empapada de dub fue una revelación similar. «Esto es lo que quiero hacer», pensó. «Esto es.»

»Era como si estuviese viendo algo que nunca hubiese visto o considerado, que no hubiese existido antes, no de este modo», recuerda Birch. «Me recordó a la emoción que sentí cuando descubrí el arte

conceptual. La idea de hacer una escultura con un trozo de mármol no me decía nada, pero hacer una línea en un papel con una rueda de coche, como Robert Rauschenberg, tenía sentido.»

Pronto Birch se encontró viviendo en una casa okupa de Westbourne Park Road y siendo la bajista de una nueva banda, las Raincoats. Liderada por la áspera voz de su cantante portuguesa, Ana da Silva, la banda contaba con una integrante con formación clásica, la violinista Vicky Aspinall. Las Raincoats eran la prototípica banda *post*-punk que se deleitaban con cambios de tiempo y timbres inesperados, y fueron una parte vital del catálogo de Rough Trade en sus inicios. Parecía un momento de buenos augurios, como lo fue para Poly Styrene. Las Raincoats se formaron en 1977, el año de la conferencia en Londres del Movimiento de Liberación de las Mujeres. El año anterior, la ley contra la violencia doméstica por fin había legalizado el derecho de una mujer maltratada a emprender acciones legales contra un marido violento. Los derechos de la mujer estaban implícitos en la cultura de Rough Trade. Situada en una calle venida a menos detrás de Portobello Road, esta pionera tienda de discos independiente era el punto de encuentro de editores de fanzines y músicos DIY, incluyendo a grupos locales como las Raincoats y las Slits o los Clash y el grupo de *reggae* Aswad. Basándose en las ideas socialistas y colectivistas que Geoff Travis, su fundador, había absorbido tras la secundaria mientras trabajaba en un kibutz, la tienda de Rough Trade y su posterior sello discográfico tenían un fundamento ideológico que abrazaba la igualdad de género y que atrajo a mujeres artistas, como las suizas Kleenex, la saxofonista Lora Logic —antigua alumna de X-Ray Spex— y las Delta 5, además de las Raincoats.

En este ambiente abierto, Birch encontró su comunidad (servidora incluida) y se sintió empoderada para escribir «No One’s Little Girl». Explica su razonamiento: «Hasta que vine a Londres, siempre estaba en una relación. Solía tener novio, una regla importada del mundo exterior que había internalizado. Cada vez que tenía uno, siempre entraba en su zona, ellos no entraban en la mía. Eso me consumía y perdía el contacto con mis amigas. De pronto me di cuenta de que no necesitaba [esa validación], y la sensación fue muy liberadora. Creo que la canción era un “que te jodan” a todo aquello».

Incluso si me lo pides

Te voy a rechazar
No te haré perder el tiempo
No soy la niña de nadie, oh, no, no lo soy
No lo voy a ser, porque no quiero estar
en tu árbol genealógico[9]

Después de que las Raincoats tocaran a menudo en garitos del oeste de Londres como el Tabernacle y el Acklam Hall —escondidos bajo los arcos de hormigón de la autopista Westway que habían popularizado los Clash —, después del frenesí de aquellos años del punk en los que nos lanzamos al vacío y los días y las noches parecían intercambiables en un avance frenético, mucho cambió en Londres. John Lydon, excantante de los Sex Pistols, se mudó a Los Ángeles con su mujer, Nora. Ari Up, la cantante de las Slits e hija de esta última, se fue con sus hijos a vivir a la jungla de Belice. Yo me aventuré a ir a París y grabé bajo el nombre Chantage con Eve Blouin, mi cosmopolita compañera musical. Las Raincoats también se tomaron un descanso en los ochenta, en el que se dedicaron a proyectos en solitario, incluyendo la adopción por parte de Birch y su marido Mike de dos niñas, las cuales crecieron tocando la guitarra. Ana da Silva y la mánager de la banda, Shirley O'Loughlin, se mudaron juntas a España. A las Raincoats se les daba tan bien responder a esa pregunta básica, «¿Cómo sonaría la música hecha por mujeres si fuera diferente de la de los hombres?», que, aunque pasaron a un segundo plano, nunca fueron olvidadas. Una década después, las Raincoats fueron redescubiertas y elogiadas públicamente por figuras influyentes del punk como Kurt Cobain, cantante y compositor de Nirvana, y Kim Gordon, bajista de Sonic Youth. Ya en el nuevo siglo, se constató que habían sido fundamentales para la música popular experimental. Pero fue ver a las Slits lo que transformó a Birch y a sus amigas, y nunca lo olvidó. «El punk era emocionante y factible. Permitía liberar una nueva sensibilidad que se había desatado en mi corazón y en mi cerebro. Pensé: "Mi identidad empieza aquí".»

El eco de las líneas de bajo vibrantes y graves de Gina Birch vibraría a través de las décadas y resonaría al otro lado del Atlántico, en el noreste de Estados Unidos a principios de los noventa. Grabadas en cintas pirata, inspirarían a una estudiante polifacética, artista y diseñadora de moda llamada Kathleen Hanna. Conmovida por la violación de su compañera de piso en el apartamento que ambas compartían, Hanna decidió guiar su creatividad también hacia la música, especialmente para gritar sobre los horribles abusos que sufrían las mujeres a su alrededor, poco denunciados, poco investigados y terriblemente habituales. Hanna dejó atrás a un padre emocionalmente inaccesible, que despreciaba el interés de su mujer por el feminismo, para unirse a una comunidad creativa centrada en torno a escuelas de arte liberales como la Evergreen State College de Olympia, Washington. Hanna, que cuenta su historia con emoción en el documental La cantante punk, era emprendedora, una activista y organizadora nata que en la universidad montó desfiles de moda para sus diseños. Esos recursos resultarían decisivos para sembrar las ideas políticas inherentes al movimiento riot grrrl en todo el mundo. Para Hanna, la música era un medio natural. De adolescente, cantó y participó en recitales de poesía, hasta que la incendiaria novelista punk Kathy Acker le hizo ver que la música llegaba a más gente. Así, la música se convirtió en un altavoz para denunciar las agresiones contras las mujeres y esclarecer y centrar la rabia que inspiraría las canciones de su banda, Bikini Kill. Hanna tiene tantas habilidades como brazos la diosa Kali: editaba fanzines, diseñaba flyers y escribía eslóganes con los que habría ganado una fortuna como publicista. Kurt Cobain, adepto de las Raincoats, compuso un éxito mundial a partir de las palabras que Hanna garabateó con rotulador en su pared a modo de broma de borrachera: «Smells Like Teen Spirit». En los noventa, los letristas tras las Spice Girls, un astuto grupo pseudofeminista, le usurparon a Hanna el eslogan Girl Power. A pesar de que las Spice Girls eran un constructo manipulado y manipulador, la señal feminista de Hanna seguía llegando, aunque refractada, a una generación aún mayor de fans del pop, sobre todo chicas.

Esa chica se cree la reina del barrio
Va con la cabeza tan alta
Creo que quiero ser su mejor amiga, sí
Chica rebelde, eres la reina de mi mundo…

Quiero llevarte a casa…
En su beso, saboreo la revolución[10]

Kathleen Hanna la escribió a toda prisa mientras Bikini Kill ensayaba en un local de Washington D. C. A la bajista Kathi Wilcox se le ocurrió la línea de bajo y pronto el grupo estaba tocando una melodía enérgica y animada. Te sacudía y atacaba, como hace el punk, pero tenía un toque travieso, casi pegadizo. Lanzada en 1993, «Rebel Girl» era atípica en su exultación y entusiasmo. Pronto fue definitiva, un himno de diversión feroz para chicas gay y hetero por igual, para bailar, sentirse felices y celebrar todos los tipos de camaradería femenina.

«Fue uno de esos momentos superextraños, aunque parezca muy trillado», recuerda Hanna de aquella sesión.

Como si hubiera algo eléctrico en el aire, yo simplemente me acoplé. Por aquel entonces, estaba muy unida a mi amiga Laura y hablábamos muchísimo… Yo estaba algo estresada y ella me ayudó a no perder la cabeza. La escribí para ella y para mí. Mientras la cantaba, recuerdo que pensé: «Ojalá alguien sintiera esto por mí». Era un conglomerado de lo que estaba pasando entonces y cosas del pasado. De más joven me había sentido atraída por mi mejor amiga, la persona más rara del mundo. Nunca le dije que quería salir con ella; no sabía que [salir con chicas] fuese algo real, no se hablaba de ello. Nadie a mi alrededor se había percatado de que ocurría.

Fue como si se escribiera sola. No pensaba «esto es un himno, es la canción que necesitamos ahora». Estoy muy orgullosa de haberla escrito desde una perspectiva personal, pensando en las mejores amigas que he tenido. A las chicas se las critica a todas horas —«eres engreída, eres esnob»—, es una forma de ponerte una etiqueta, arruinar tu reputación. Pensando en lo mezquinas que pueden ser las chicas, me pregunté: «¿Y si en vez de decir “esa chica se cree tan guay” pudieras decir “yo también creo que es guay. No me importa lo que digas de ella, voy a seguir siendo su mejor amiga”?».

A medida que crecía el movimiento riot grrrl, a través de vinilos de 45 rpm independientes, fanzines caseros y conciertos después de los cuales

las bandas dormían en las casas de sus fans, Hanna se vio inundada de cartas llenas de angustia y conversaciones a medianoche con jóvenes seguidoras; un torrente continuo de dolor, el detrito de las tragedias que las chicas se animaban a compartir gracias a la valentía y arte de Hanna y compañeras como Bratmobile, Sleater-Kinney y L7. Seguía colaborando como asesora voluntaria en un centro de ayuda a la mujer, como hacía antes de tener la banda, y se dio cuenta de que su clínica musical era Norteamérica. La lista de chicas afectadas por violación, incesto, maltrato escolar y toda clase de agresiones inconcebibles ejercidas casi íntegramente por hombres parecía ser infinita.

«En serio creí que a los hombres les encantaría ver que estábamos avivando problemas reales que afectan a todos. Algunos chicos han sufrido abusos. Si no, seguro que conocen a alguien que ha sido acosado por la calle. Pero en vez de decir “gracias por educarnos, esto mola”, nos odiaron. Era horrible», se lamenta.

«Me metí en ello con mucho más optimismo. Había vivido situaciones de violencia, pero confiaba mucho en que esta escena punk desafiara las normas de la sociedad. Sin embargo, recrearon el mismo modelo de familia abusiva. A los hombres se les enseña a tener el poder y el control, y ahora a menudo no lo tienen por culpa de la economía. Así que buscan la manera de tener el control que creen que les pertenece y se les debe. Cuando los hombres de todos los colores se preguntan “¿Qué perro pateo?”, la respuesta inmediata suele ser a mujeres y a menores.»

Las riot grrrls descendían de las primeras feministas punk, pero se construyeron sobre los cimientos de bandas como las Raincoats. No se limitaron a beneficiarse de la ideología, contribuyeron a crear una.

«Eran más elocuentes. Nosotras éramos débiles comparadas con las riot grrrls», se ríe Gina Birch. «En los setenta, los grupos de concienciación feminista no se convirtieron en bandas punk. Las riot grrrls eran más políticas, nosotras solo luchábamos por nuestra esquinita, intentando darle sentido a nuestra vida, en vez de atacar el patriarcado.» En la Inglaterra de los noventa, mientras el movimiento riot grrrl se disparaba en Norteamérica, parecía como si la nueva generación de bandas feministas desconociese el trabajo de las artistas británicas. Nos equivocamos.

La batería de Bikini Kill, Toby Vail —según Hanna, «la musicóloga más increíble que nunca pisó la escuela»—, compartió sus cintas e

introdujo tanto a Hanna como a su buen amigo Kurt Cobain en el mundo de pioneras artistas británicas como las Raincoats y las Slits. Una grabación de estas últimas dando una entrevista de radio asombró y sacó una sonrisa a los norteamericanos cuando las alocadas chicas del oeste de Londres se burlaron de un presentador baboso («¡Te espero en la cabina de teléfono con mi gabardina!», le dijeron con su humor británico absurdo y demoledor). Era una nueva herramienta muy útil para el arsenal de las riot grrrls. Hanna lo explica así: «No era como si solo fuesen chicas en una banda de *rock* haciéndolo como los chicos; no sonaba igual. Lo llevaban a otro plano, no iban a tocar como los grupos de chicos. Nos educaron». Fan del *reggae*, a Hanna también le gustaba la forma en que ambas bandas incluían esa calidad espacial y de tiempo distorsionado del dub. Tras la disolución de Bikini Kill, como cualquier punk persistente cuya técnica inevitablemente evoluciona, el sonido de Hanna se volvió más complejo.

Fascinada por las nuevas tecnologías, Hanna descubrió todo lo que ofrecían programas como el ProTools. Tras padecer un episodio de la enfermedad de Lyme (en todo momento apoyada por su marido Adam Horowitz de los Beastie Boys) que la dejó muy débil, para Hanna fue un alivio encontrar nuevas técnicas musicales con las que podía trabajar en casa. En sus proyectos posteriores, empezando con el de su íntima Julie Ruin junto a Johanna Fateman —que terminó creciendo hasta adoptar un enfoque más dance tras convertirse en Le Tigre e incluir a Sadie Benning y J. D. Samson—, exploró técnicas digitales y el nuevo empoderamiento que ofrecían a las artistas que trabajaban desde casa. Para Le Tigre, cortó y pegó cinta con una cuchilla a la vieja usanza antes de pasarla por el ProTools. Seguía siendo artesanal, al modo del «hazlo tú mismo»; regresaba a donde empezó todo.

Podías hacer un ritmo de batería con objetos que tuvieras a mano. Tocar la guitarra, y luego cortar y pegar. Para mí, era mucho más como un fanzine. Con Julie Ruin hablamos de cómo en los fanzines a veces se dejan marcas, para que recuerden a la gente que tras el proyecto hay manos humanas. Es tan importante, inspira a mujeres y a jóvenes gay: alguien hizo esto en su habitación y yo puedo hacerlo en la mía, sin un local o un contrato con una discográfica de las grandes. Daba mucho miedo publicarlo. No sabía cuál sería la reacción. La gente lo odió al principio,

pero ahora creen que marcó un antes y un después, cuando en el punk se empezó a hacer música electrónica. Yo solo lo hice para no volverme loca.

Las circunstancias llevaron a Kathleen Hanna a reprogramarse junto a la tecnología. Su camino exploratorio contribuyó a ampliar los límites de la electrónica y responder a la pregunta de cómo de original y autodefinida podría sonar la música si solo las mujeres la crearan y la gente llegara a oírla. Descubrir un sonido propio, como una escritora que encuentra su voz, es una acumulación de muchos saltos sobre el abismo, individuales e intuitivos, confiando que nuestro ímpetu encuentre una trayectoria de vuelo. Pocas artistas disfrutaron tantas zancadas estilísticas como la importación francesa de Manhattan, Lizzy Mercier Descloux. El papel de París en el punk está infravalorado. En el fondo, el movimiento fracasó porque el clásico BCBG francés —bon chic, bon genre, elegancia sutil y apropiada— nunca pudo hacer que un imperdible no fuese artístico. Mercier Descloux y su entonces novio, Michel Esteban, contribuyeron a impulsar la escena parisina con su estilo punk y la tienda de discos Harry Cover, hasta que la pareja la cerró alegremente en 1977 para pirarse y probar la miel prohibida del downtown de Manhattan.

Como a muchos otros, a la pareja parisina le atrajo la libertad del torbellino poliartístico del Lower East Side, donde el metro nunca paraba y las tiendas de ultramarinos nunca cerraban, a diferencia de la vieja y conservadora París. Al sur de la calle Catorce, los días se fundían con noches y amaneceres en los que paseaban por las calles de SoHo y el Lower East Side, sumergiéndose y zambulléndose en bares, antros de drags y sado, *afters* y garitos de punk-*rock* como el CBGB; vagabundeando sin descanso entre viviendas sucias y escaparates polvorientos que los artistas aún podían tomar como laboratorios, donde los drogadictos creían que eran genios y a veces lo eran de verdad. Mercier Descloux se fue a Manhattan para encontrar su voz y, en vez de eso, descubrió que tenía muchas. Saltaba de un género a otro, solo podía comprometerse a involucrarse intensamente con cada momento, como su

héroe, Arthur Rimbaud, el glamuroso poeta maldito que al vivir deprisa y morir joven fijó el patrón de las estrellas del *rock*. Patti Smith, su mejor amiga de entonces, compartía esa pasión y grabaron sus poemas juntas. Smith ilustró la plaquette de poemas que sacó Mercier Descloux en 1977, Desiderata. Con el pelo a juego, desgreñado, oscuro y andrógino, se reían mientras posaban para la cámara; Smith con un vestido de confirmación torcido, Mercier Descloux con esmoquin de hombre libertino.

Una creación compartida puede ser erótica y la carrera de Mercier Descloux parecía moldearse a su hombre del momento, ya fuese Esteban (ya era su ex cuando empezaron a grabar) o el productor británico Adam Kidron, con quien hizo tanto el 12» «Zulu Rock» de 1984 como su experimento *jazz* One for the *Soul* dos años después (para el que consiguió reclutar al legendario trompetista Chet Baker). Al igual que Esteban, Kidron le exigía que cantara, bueno, «mejor». Nótense las comillas. Como muchas punks, Mercier Descloux no era una cantante «buena» al uso, pero sabía sacarle partido a su voz.

Otro de sus colaboramantes fue el músico y artista neoyorquino Seth Tillett, el primero en sacar muchas de las fotos que la caracterizan. «Sí, era una sirena», cuenta. «Los hombres se estrellaban contra aquellas rocas.» Se podría decir que era una diletante, pero mientras encarnaba distintas opciones musicales, artísticas, poéticas y cinematográficas, la estética descuidada de la no wave le sentaba bien (sale en la película Blank Generation, del director underground Amos Poe). Lo primero que atraía a los hombres era su estilo. Y su belleza. Tillett se enamoró a primera vista en un concierto de su entonces novio, el poeta y músico Richard Hell. «Los ojos y cejas de Lizzy eran increíbles; tenía una cabellera plateada enorme, pantalones a cuadros ajustados. Jamás había visto algo tan increíble», rememora Tillett. Aunque a Richard Hell le entusiasmaban los atuendos que ella le hacía para los conciertos y se inspiró en ella para el objeto de deseo de su novela, en un correo electrónico dijo: «Nunca reparé en su carrera musical».

Mientras Hell no miraba, Mercier Descloux se lanzó a los brazos del punk. La excitación de su búsqueda (¿de sí misma?) resuena en su primer proyecto musical, el EP Rosa Yemen, con el dúo de guitarras formado por ella y el hermano de Michel, Didier. El resultado son esquirlas, pinturas rupestres de señales, perfectas en su excéntrica brevedad, cada una de ellas un puntero de neón hacia otra forma de hacer música. Como artefacto,

sufre o se beneficia de múltiples personalidades, según como lo mires. El nombre de este dúo de guitarristas evoca a anarquistas como Rosa Luxemburgo y el controvertido y violento grupo alemán de terroristas/combatientes por la liberación Baader-Meinhof.

«Lizzy era increíblemente intuitiva y guay. Yo creía firmemente en Rosa Yemen. Esas canciones eran más obscenas, más sucias, más *sexy*», recuerda el fundador y director de ZE Records, Michael Zilkha. «Tenían un buen sentido del ritmo, del espacio y de la dinámica, espontáneo y completamente salvaje. Las canciones no tienen una base rítmica, que era la premisa de ZE por aquel entonces.»

Su «Rosa Vertov», primitiva y dadaísta en su absurdidad, es una reflexión retorcida de la teoría «armolódica» sobre la igualdad del sonido del innovador músico de *jazz* Ornette Coleman. La canción te alcanza como una de esas drogas que te lavan el cerebro a gran velocidad; te proyecta a la trascendencia durante un instante y luego te deja caer de vuelta a la «realidad», desconcertada pero exultante. Como una chamana presa de pasiones extrañas, Mercier Descloux balbucea conjuros incomprensibles salpicados de alusiones paranoides al crimen, periodistas y la policía… Como iluminada por una luz estroboscópica, Mercier sortea la carrera de obstáculos rítmica durante el poco más de minuto y medio que dura el tema. Es el sonido de la explosión nuclear de una artista que deja caer la bomba sobre su identidad musical.

En la búsqueda de su yo musical, Mercier Descloux enhebró con éxito su identidad poética, nerviosa, en sus grandes éxitos comerciales, grabados en otros trópicos: Mambo Nassau, su colaboración con Compass Point All Stars —el grupo ecléctico de músicos de estudio reunido por Chris Blackwell que también produjo éxitos de Tom Tom Club y Grace Jones—; y su disco sudafricano de 1983, Lizzy Mercier Descloux, donde sin duda se la oye feliz en lo que sería su mayor éxito, «Mais Où Sont Passées les Gazelles», una versión fiel del hit disco shangaan «Ku Hluvukile Eka “Zete”», de Obed Ngobeni y las Kurhula Sisters.

«En Soweto, Lizzy estaba más viva de lo que jamás lo estuvo en la escena del downtown neoyorquino», cuenta su amiga Linnaea Tillett, la hermana de Seth Tillett. «En aquella época estaba que se salía, como si de alguna forma hubiese encontrado su hogar. Lizzy era una persona compleja, con conciencia política, comprometida. Quería usar su música para visibilizar el *apartheid*».

Finalmente, tras publicar seis álbumes de estilos completamente distintos conectados sobre todo por su idiosincrasia, la industria discográfica escupió a esta artista heterodoxa a finales de los ochenta. Pasó los últimos años de su vida pintando y murió en su amada Córcega en 2004 a los cuarenta y siete años. Sus amigas afirman que estaba a las puertas de un posible regreso a la música, que nuevos sellos independientes la estaban reivindicando como el eslabón perdido que era. Precisamente por sus cambios de humor, la cruzada de una joven y artística punk francesa por encontrar su voz a lo largo de seis discos ilustra la pregunta de esa primera generación de chicas punk sin antecedentes: ¿Cómo sonaría nuestra música con prácticamente ninguna predecesora de la que aprender y a la que rendir cuentas?

Con ese entusiasmo tan flexible, ¿quién sabe qué podría haber compuesto Lizzy Mercier Descloux en los años de silencio? Era el rugido de una personalidad creativa que se define, que se separa de su formación y se convierte en un individuo, en una entidad musical reconocible, como un enorme iceberg que se separa de su viejo glaciar. La evolución constante caracterizó su viaje sin descanso; para ella, el camino más fácil era trabajar con distintos svengalis que parecían, tanto entonces como ahora, custodiar la llave al palacio del arte remunerado. Sentía que los necesitaba para mediar en su carrera, y a lo mejor así era. Una década después de que Mercier Descloux dejara la industria —o al revés—, se empezaron a crear espacios más abiertos, menos corporativos, para las mujeres artistas. Aunque fue lento, el progreso de esos canales contraculturales resultó provechoso para las inconformistas, a menudo arrojadas a una tensa danza con el patriarcado dominante en su negociación diaria para reclamar y ampliar los límites de su autonomía. El separatismo forma parte de muchas contiendas revolucionarias y, en la batalla por la autodeterminación creativa, los cancerberos pueden ser una trampa para las mujeres. Mientras reúnes a esa importantísima tribu de confianza, tienes que estar lista para ir por tu cuenta. Tanto la neoyorquina

Tamar-kali como la londinense Chardine Taylor-Stone de Big Joanie tratan la soledad y las presiones de ser una mujer que se defiende sola.

A Tamar-kali nunca le gustaron las medias tintas, como se puede apreciar en «Pearl», de 2009. La canción despliega un power-punk enérgico, directo y guitarrero que surge de un cambio de acordes propulsor para contar la historia de una chica que se abre camino en la gran y peligrosa ciudad, sola. Su fuerza y energía tensa transmite la evolución musical conflictiva de la propia Tamar-kali.

> *Dónde está la libertad, qué es el amor*
> *Siempre hay condiciones*
> *Alguna puta trampa*
> *No puedo participar en negocios sin integridad*
> *Dónde está el honor, qué es la sinceridad*
> *Algunas veces esta ciudad me deprime*
> *No puedo ver mi camino a través de todo esto*[11]…

Recordando sus inicios musicales en los noventa, Tamar-kali cuenta: «No quise que mi sexualidad fuera el tema; tenía mucha envidia de los chicos. Tenía que asegurarme de que mi experiencia no fuera marginal por culpa de mi género. Así que me volví muy agresiva. Cuando fui yo misma, empezaron los problemas. Rompí con mi primer grupo de hardcore por el tema del género». A sus compañeros de grupo les molestaba que la única chica hablase de género y política racial desde el escenario. «Pero por la singularidad de la situación, encontré la complicidad de hermanas como la cantante Honeychild Coleman, Dunia Best del grupo de *ska*-punk Agent 99 y la cantante y bajista Felice Rosser de Faith.»

Su voz, intensa y robusta, como de terciopelo pardo, otorga una energía ancestral a su punk-*rock* de Brooklyn, con el que saltó a la palestra en 1997. Como sugiere su nombre, Tamar-kali reúne la energía de diosas de todo el mundo, no solo de su educación católica, sino también de las orishas de la espiritualidad africana y la comunidad y lengua gullah que son su herencia materna. Su madre, quien formó parte de la Gran Migración Afroamericana, llevó consigo el espíritu gullah —¡y una caja de pollo frito!— en el largo viaje en autobús desde el sur.

El pueblo gullah es uno de los enclaves mejor conocidos de la cultura africana en Norteamérica, preservada por los africanos esclavizados y sus

descendientes en comunidades a lo largo de la costa de Georgia y las Carolinas. Allí podían distanciarse lo suficiente de la cultura dominante como para preservar aspectos del lenguaje africano, su comida y su arte, que a otros en regiones más pobladas a menudo les sacaban a la fuerza. Explica Tamar-kali que entre los gullah, antes de la era de los derechos civiles, nadie pagaba el billete del autobús estatal que iba hasta las islas gullah. «Boicotearon todo eso mucho antes», dice. «Hicieron que quebrara.»

«Del punk-*rock*, me atraían las similitudes con la cultura gullah que conocí cuando mi madre me mandaba a casa a pasar el verano. El aislamiento. La autonomía. La gente trabajando junta. Cuando vi a esa comunidad del "hazlo tú mismo" trabajando junta, todo cobró sentido», explica.

Como forastera multimedia, mediada por hombres y deleitándose en su exoticidad, Lizzy Mercier Descloux eligió centrarse en la música. La vocación de Tamar-kali, por su parte, parecía predestinada. Era la adorada niña prodigio de una familia artística: su tío abuelo es el héroe del R&B Archie Bell & The Drells, su padre es un batería *jazz-funk* y de niña aprendió ella sola a tocar la guitarra. El camino que siguió Tamar-kali hasta encontrar una comunidad fue tortuoso. «La educación católica me enseñó a resistir», cuenta. Fue una de las pocas niñas no blancas en el coro del colegio de monjas, por lo que la escondían en la última fila, a pesar de su increíble voz. En casa, cayó en la brecha cultural de la diáspora. La mayoría de sus hermanos católicos eran caribeños, al igual que la mayoría de sus vecinos de Brooklyn, y no entendían a esta reina guerrera de los gullah. Los sintetizadores de la new wave de principios de los ochenta primero y el hardcore-punk después ayudaron a Tamar-kali a ver más allá de los confines parroquiales que amenazaban con socavarla. «Desarrollé una especie de resistencia e independencia, la determinación de que iba a abrirme paso.»

En esa travesía ayudó la explosión del movimiento afro-punk, un genuino torrente popular que se fusionó alrededor del documental independiente que el director punk James Spooner estrenó en 2003. Alrededor de este surgió una comunidad en los foros, compuesta de afroamericanos y miembros de la comunidad de la diáspora que acertadamente se sentían institucionalmente excluidos de los pasillos del *rock* convencional. Desde sus raíces en la escena punk local a la que

pertenecía Tamar-kali, el movimiento se amplió para darle una nueva tribuna a Grace Jones, Lauryn Hill, la afro-futurista Janelle Monáe, la sirena neo-*soul* SZA y la actriz/rapera Jean Grae. Grupos con una visión más comercial vieron su potencial y el ámbito del afro-punk se amplió y mercantilizó hasta encontrar una comunidad internacional en los festivales de música. Con ironía, Tamar-kali reconoce que estuvo ahí «¡antes de que se convirtiera en una farsa corporativa!». Persistiendo con determinación, negociando en cada reto hasta encontrar una escena y una comunidad que la apoyase, Tamar-kali creció hasta ser una compositora multimedia. Pero su lado de punkarra mala nunca será reprimido. «De todos modos, si eres punk, no estás buscando a un líder», comenta. «Trazas tú misma tu propio camino.»

Una década después y al otro lado del océano Atlántico, una lucha paralela también impulsó a un grupo bastante diferente de músicas activistas de Brixton, en el sur de Londres. A pesar de esa conexión temática con Tamar-kali, Chardine Taylor-Stone de Big Joanie afirma con rotundidad: «No quiero que me confundan o equiparen con el relato afroamericano. Aunque hay semejanzas en nuestras vivencias, en el Reino Unido la división de clases puede en algunos casos ser mayor que la racial. Una familia como la mía, con primas, tías y una abuela blanca, aquí no es inusual».

No obstante, la soledad en una ciudad bulliciosa es un nivelador estupendo. «A la mujer soltera siempre se la ha estigmatizado como una solterona vieja y solitaria con demasiados gatos[12]», opina Kate Bolick en su libro Solterona: la construcción de una vida propia. Esbozando un estado de cambio dinámico, la canción «Dream Number 9» que sacó Big Joanie en 2014 tiene un zumbido narcótico, ondulante y saturado de feedback, y fuerza al oyente a concentrarse. La lúgubre pero firme voz entona: «Yo sola… A pesar de mí misma, solo soñando, medio presente medio llena[13]».

La canción está impregnada de soledad, que puede ser o no ser solitaria. Como cuenta Taylor-Stone, la batería: «Va de cómo estar bien cuando estás sola, aunque te sientas un poco decaída. Muy a menudo, la felicidad de una mujer está ligada a sus relaciones con los hombres. Soy lesbiana, así que ese es un problema que no suelo tener; sin embargo, incluso así, se espera que estemos en una relación. La letra dice "a pesar de mí misma, estoy bien"…».

El *funk* de Big Joanie se ha empapado del sonido industrial, en línea directa sucesoria de las pioneras hermanas Scroggins del Bronx, ESG, que en los ochenta llevaron su trío minimalista a los clubes de *rock* vanguardistas del downtown, como el Hurrah y el Mudd Club. Sin embargo, la experiencia de Taylor-Stone es muy diferente a la de esas hermanas, únicas en su generación, o de la de Tamar-kali, la guerrera gullah que lucha por encontrar a su gente. En la Gran Bretaña del siglo XXI, las distintas tribus que influyen en su vida se portaron bien y Taylor-Stone cuenta con el apoyo de una red de artistas feministas.

Big Joanie es una de las bandas más nuevas y jóvenes de este libro, por lo que seguro que se nutre del espíritu de lucha de antepasadas musicales como Tamar-kali. Comprometida como artista, intelectual y activista, Taylor-Stone ve su identidad mixta con una lucidez muy alejada de la confusión que vivió, digamos, Poly Styrene.

«Como banda, supongo que nuestra existencia desafía algunos estereotipos. Me hace gracia que se diga que nos ha influido el *reggae*, lo cual no deja mucho espacio para recibir otras influencias, como de hecho es el caso», cuenta Taylor-Stone.

Nuestra banda creció con el punk, aunque yo también estaba en la escena rockabilly. Dentro de nuestra propia comunidad a veces nos vemos obligadas a limitar nuestros gustos, pues todo lo que esté fuera del hip hop, el *reggae*, el grime o el R&B se considera «blanco». Con Big Joanie queremos cuestionar todo eso. ¿Cómo puedes decir que hacemos «música blanca» cuando es más que obvio que somos negras, al igual que nuestra postura política? Somos mucho más radicales que algunos artistas de hip hop que aspiran a «triunfar» bajo una mirada blanca supremacista y hacen que su música sea más aceptable para el público blanco convencional. Esas concesiones nosotras no las hacemos por nadie.

Taylor-Stone pertenece a un sector independiente de la industria, sin duda enrarecido y con conciencia política. Como académica e investigadora, colecciona «historias de mujeres británicas negras que están/han estado en subculturas y lo que eso explica de la identidad británica negra. Con Big Joanie queríamos ser una voz para la gente de color en una escena mayoritariamente blanca, sobre todo para las mujeres. También está mi activismo en temas de la comunidad LGBTQ negra, que me llevó a ganar un premio en los British LGBT. Fue curioso. Siento que el establishment me está absorbiendo, pero a veces los cambios se tienen que hacer desde el interior».

Al vivir en una época en la que sus motivaciones —temas de identidad de raza, género y clase— son objeto de intensos debates, Chardine Taylor-Stone puede partir de una estructura que ya existe y establecer su propio espacio en ella. Ese acceso tanto dentro como fuera de la clase dominante nunca o rara vez se le permitía a las generaciones de mujeres punk anteriores. «Una mujer debe tener dinero y una habitación propia para dedicarse a la literatura», escribió Virginia Woolf en 1929. Lo mismo vale para la música, pues lo que en realidad quiere decir Woolf es que has de tener autonomía, conseguir un espacio propio en el que crear, sin importar cómo. El conocido grito de las riot grrrl, «¡Las chicas delante!», surgió para evitar que un pogo de hombres desenfrenados impidiese a las chicas disfrutar del concierto y que pudieran verlo sin ser aplastadas ni recibir un puñetazo al azar, una queja muy habitual entre las punkis.

Una y otra vez, las mujeres del punk reclamaron a gritos su espacio propio, lo que se traduce en intervención. No sorprende, pues, que bandas como las Delta 5 en el Leeds de los setenta y las Bush Tetras en el downtown de Nueva York de principios de los ochenta pidieran en sus canciones que las dejaran tranquilas.

«Todo el mundo decía que éramos una banda de chicas, lo cual es falso, pues siempre tuvimos a dos chicos en el grupo», suspira Bethan

Peters, la bajista de Delta 5 que nació en Australia, creció en Nueva Zelanda y acabó estudiando derecho y tocando punk en Leeds. El single «Mind Your Own Business» salió en 1979, un momento crucial en Inglaterra. El efecto dominó de varias huelgas consecutivas dio lugar al llamado «invierno del descontento», con el desplome de los servicios sociales básicos y la amenaza de la anarquía, que condujeron a la elección de la líder del partido conservador, Margaret Thatcher. Entonces se abandonó la idea de un socialismo igualitario que no había sido capaz de alinearse con el futuro de la industria y del comercio, especialmente las nuevas tecnologías. Lo que lo sustituyó fue un conservadurismo de un optimismo irrisorio. El capitalismo dinámico que prometió Thatcher con el acceso a la vivienda en propiedad para todos acabó en la devastación económica de la antigua clase trabajadora industrial del norte de Inglaterra. Como su música refleja, Leeds lideraba el pensamiento antisistema, con una comunidad vigorosa de estudiantes de izquierdas que no se andaban con tonterías. Creían en los derechos de las mujeres por defecto, en contraste con el machismo habitualmente atribuido a los hombres anticuados del norte. Junto a la cantante Julz Sale, la banda contaba con el batería Kelvin Knight y el guitarrista Alan Riggs. Las mujeres de Delta 5 prosperaron al lado de unos compañeros que las apoyaban, a diferencia de muchas otras mujeres artistas. El sonido erizado, metálico y chirriante de sus guitarras expresa los sentimientos del grupo: riguroso e implacable, su conceptualismo arrogante contrasta con su apropiado sarcasmo.

«Nos conocimos todos en Leeds. Mekons, Gang of Four y nosotros aún estudiábamos en la universidad. Terminé la carrera en 1978 y me quedé; nuestra otra bajista, Ros Allen, estudiaba Bellas Artes», recuerda Peters desde su casa en un pueblo de la France profonde, donde trabaja desde casa como asesora jurídica de alto nivel en el campo de la tecnología. «Todo estaba muy conectado. Salíamos todos con todos, revueltos como un grupo de amigos enorme. Gang of Four firmaron con EMI bastante rápido. Tenían dinero, lo que era algo inaudito. Usamos su local e hicimos lo nuestro, después salimos y dimos conciertos por nuestra cuenta, corriendo autovía arriba y abajo en una furgoneta.»

El origen de «Mind Your Own Business» fue colectivo, en sintonía con los tiempos. La música y los arreglos fueron cosa de Delta 5, pero esa letra de chica dura la escribió un chico que nunca llegaron a conocer.

Alguien nos enseñó la letra que había escrito Simon Best, un tipo de la escena de Leeds. Creo que no la analizamos mucho; nos apropiamos de ella y la usamos. De haber sido ofensiva no la habríamos tocado, pero era bastante buena. Se podía aplicar a todo eso de los chicos y las chicas, y también podía tratar sobre cualquiera, lo que estaba bastante bien. Inmediatamente montamos una línea de bajo y la dividimos entre el bajo sin trastes de Ros y mi tenor. De hecho, la primera vez que la tocamos fue con Dave Allen, el bajista de Gang of Four, así que puede que tenga algo de su energía.

La rareza imperativa de unos versos furiosos que reivindican su espacio —que las dos chicas ladran más que cantan—, el toque pulido y aun así industrial del bajo neo-*funk*, la nítida distancia y el temblor plateado del platillo del hi-hat seguidos de una retirada drástica de los instrumentos al estilo del dub, que deja al batería usando los pies más que las manos con un ritmo marcial, y, por supuesto, esas ruidosas guitarras en tono menor rivalizando entre sí en un ritmo inquieto… Con esa actitud insolente, «Mind Your Own Business» también le debe su éxito a la forma en que los instrumentos encajan con las autoritarias exigencias de la letra. Estas sí que eran rude girls.

¿Puedo probar tu helado?
¿Puedo lamer las migas de tu mesa?
¿Puedo interferir en tu crisis?
No, métete en tus asuntos[14]

«Salió así más por falta de técnica que otra cosa», admite Peters. «Abordábamos todo de forma rudimentaria y lo soltábamos sin dar muchos rodeos. Ese grito nuestro fue bastante divertido; lo improvisamos entonces y se quedó. Así hacíamos las cosas.»

Aplaudamos a esos chicos amigos de las chicas y la prevalencia relativa, o al menos tentativa, de la igualdad de género en los enclaves de izquierdas. Teniendo en cuenta la avalancha de sufrimiento causado mayoritariamente por hombres que Kathleen Hanna tuvo que intentar arreglar con su riot grrrls —una tarea hercúlea—, resulta un alivio ver lo fácil que puede ser que ambos géneros se lleven bien.

«Siempre tuvimos un montón de seguidores que iban a vernos a todos los conciertos y nadie intentó nada; teníamos carácter y estaban demasiado impresionados. No tuvimos ningún problema ni tampoco nos molestaron. Excepto en un concierto en Palo Alto, en el que unos minifascistas estaban liándola en las primeras filas, así que dejé de tocar y los mandé a freír espárragos. ¿Los chicos darnos problemas? Dios, no, ¡no se atrevían!»

Independiente y peleona hasta la médula: esa era la postura por defecto de las mujeres del punk británicas, en paralelo a la actitud descuidada y belicosa de los chicos. Sin embargo, quitando la amenaza de un atentado aleatorio del IRA, los disturbios callejeros por todo el país, los enfrentamientos en las manifestaciones y las habituales luchas entre tribus juveniles y la policía, la vida era más o menos pacífica. O al menos no era como una reposición de una peli de vampiros, que era lo que veces parecían las escenas del Lower East Side.

Allí, donde una gran parte del punk-*rock* neoyorquino encontró un hogar, los alquileres eran baratos. Para dormir en verano, las familias llenaban de colchones las salidas de incendios que zigzaguean por las paredes de ladrillos rojos. Los pequeños ventiladores eléctricos de las tiendas de todo a 99 centavos no podían hacer nada contra el calor sofocante, ni siquiera por la noche. Las noches en el Lower East Side por aquel entonces, antes de la gentrificación, eran menos inocentes que las del punk británico. Aunque en el Reino Unido había que aguantar a racistas y otras pandillas hostiles, o a la policía, para volver a casa después de un bolo solo había que subirse a trompicones al segundo piso del último autobús y quizás morrearse con alguien en los asientos de atrás. Pero después de, digamos, la una de la mañana, muchos de los edificios en penumbras del Lower East Side, algunos de los cuales eran casas okupa, daban mucho miedo; excepto si querías pillar algo de heroína, aunque también. Los edificios calcinados, presuntamente por caseros que querían estafar al seguro, habían dejado el barrio casi tan roto como Londres tras el bombardeo alemán. La zona de ocio del downtown a menudo albergaba

demasiadas bajonas, figuradas y literales. Un buen número de artistas punk flirtearon con o enloquecieron o murieron por culpa de la heroína, idealizada erróneamente por su relación con héroes de la escena, como el escritor William Burroughs y el músico de *jazz* John Coltrane. Sin embargo, además del miedo a los yonquis con el mono y a los camellos agresivos, Nueva York tenía una mayor conciencia artística que cualquier otro foco del punk, Londres incluido. La Factory de Andy Warhol con su cantina, el club Max's Kansas City en Union Square, seguía siendo el centro del canon artístico, incluso después de la muerte del artista.

Como muchas de sus compañeras, las Bush Tetras fueron a Nueva York atraídas por su mundillo artístico. Las amigas Cynthia Sley y Laura Kennedy dejaron la escuela de Bellas Artes de Cleveland. «Vine a Nueva York para ser artista», cuenta Sley. «Aterricé en el East Village y el SoHo cuando había mucha música guay.» La guitarrista Pat Place explica, por su parte: «Vine a Nueva York desde Chicago en 1975 porque me interesaba el arte conceptual y performativo. Básicamente, me pasé a la música cuando conocí a James Chance y me uní a The Contortions». Cuando esa agrupación de neo-*jazz* enrevesado se disolvió, los amigos y compañeros de improvisaciones pronto pasaron a llamarse Bush Tetras.

«¡Qué buenos tiempos!», se ríe Place. «Ahora no podría pasar. Cuando empezamos en 1979, todo era muy diferente. Si vivías en el Lower East Side, podías tener un trabajo de pocas horas y dedicarte a la música el resto del tiempo.»

El primer verso del tema de 1980 que terminó por definirlos, «Too Many Creeps», lo escribió Place en la taquilla del teatro Bleecker Street, donde ella y Kennedy trabajaban. «Éramos unos bichos raros y se metían con nosotras si salíamos del East Village, e incluso allí», se lamenta. Para algunos, las chicas eran intimidantes. «Éramos bastante descaradas y la gente nos solía tener miedo. Nos atacaban y lo pasamos mal», dice Sley. «Por nuestro pelo corto, la gente no sabía si éramos chicos o chicas.»

Ya no quiero salir
a la calle nunca más
Porque esa gente me da
me da asco…
No quiero
Son demasiados asquerosos[15]

Arrogante, maleducada y, ante todo, cool, con unas voces que escupen su desdén sobre un ritmo desgarrado y retorcido, la canción tenía una pose irresistible de chica mala. Consiguieron un contrato con el sello independiente 99 Records, dirigido por Ed Bahlman y su mujer Gina desde un sótano reconvertido en tienda de ropa en el 99 de Bleecker Street. Así, Bush Tetras entraron a formar parte de una comunidad que incluía bandas como las futuras reinas *funk* del Bronx ESG, el sinfonista y guitarrista Glenn Branca (y una servidora).

Su ascenso a la fama fue precipitado. En febrero de 1980, Kennedy, Place, Sley y Dee Pop telonearon a 8 Eye Spy en el íntimo Tier 3. Solo unos días después, ya estaban teloneando a los Feelies y DNA, dos grupos mucho más conocidos y en un local mucho más grande, el Irving Plaza. Sley estaba tan emocionada que se le olvidó enchufar la guitarra, pero Place tocó más fuerte y nadie se dio cuenta.

Las Bush Tetras fueron aclamadas como una de las bandas de *post*-punk más innovadoras de Nueva York. El suyo era un mundo pequeño y su música sonaba a todo volumen en los oídos de devotos fanáticos; sus dominios cubrían los bloques por debajo de la calle Catorce de Manhattan; al norte estaba el «territorio de las hemorragias nasales», como lo llamaban los modernitos. Experimentales, provocadoras y beligerantes, aderezadas con su *funk* neoyorquino, las Bush Tetras encajaban perfectamente con bandas británicas como Delta 5 y Gang of Four. Después de la sacudida primaria del punk, el *post*-punk quería explorar ritmos más complejos, y sabían lo que implicaba su singularidad.

Pat Place cuenta: «Era algo diferente en nuestra escena porque había más chicas tocando en grupos». La escena le había hecho un hueco a artistas peculiares, como el colectivo/banda de Ann Magnuson, Pulsallama, o Ut, Adele Bertei y Lydia *Lunch*. Aun así, «me he encontrado tanto con chicos guitarristas como con técnicos de sonido que tratan con soberbia a las mujeres que tocan la guitarra, es decir, dicen que no saben», cuenta Place.

Teniendo en cuenta lo agotadora que es la vida en el carril rápido del *post*-punk, puede que el desenlace fuera inevitable. «Llevábamos tres años de gira y estábamos quemadas», cuenta Place. «Había drogas de por medio. Eso es lo que estaba pasando. Las drogas entraban a raudales, era parte del trato. Terminé derrumbándome.» Como la fabulosa y alocada escena de la que venían, que pronto sería diezmada por el sida y el

autoritario programa contra el ocio nocturno de Giuliani, las Bush Tetras habían conseguido acuñar su particular versión de una chica libertina, dura y cool del downtown. Dentro de los modernos confines del Lower East Side, cuyas costumbres hedonísticas contribuyeron a la desaparición de la banda en 1983, se derrumbaron bajo las presiones del estrellato subterráneo. Sin embargo, como a menudo se menciona en este libro, gracias al interés renovado por las mujeres originales del punk, Bush Tetras han vuelto a reunirse recientemente y en 2019 han sacado el single «There Is a Hum»/«Seven Years». Bien merecido tienen el hueco que se han ganado por su estilo mordaz y seco.

La necesidad imperiosa de un espacio para las mujeres es más evidente en la pista de baile que en ninguna otra parte. Para las chicas, recibir un puñetazo o una patada de un tipo en medio de un pogo, sin querer o no, o peor, que las manosee un borracho, es (literalmente) una intromisión dolorosa en su espacio e implica el desprecio y la cuasi invisibilidad de la mujer para los transgresores. Aún peor, es una metáfora de las desigualdades de una sociedad en la que, incluso en los países «ricos», las mujeres ganan sistemáticamente menos que los hombres, ven menos mujeres en los puestos de poder y, tras todos estos siglos, aún tienen que luchar para poder hacer lo que quieran con sus cuerpos.

Abran paso a Fea, de San Antonio, Texas. Las habituales situaciones de acoso que se ven en los bares se reflejan con realismo en el vídeo de la canción «Mujer Moderna», mitad en inglés, mitad en español, en el que una banda de armas tomar le deja claro a sus acosadores que son las que mandan. Los hostigadores se tienen que echar atrás. En el bar, la inusual imagen de una Virgen de Guadalupe de neón define la modernidad de la banda y, asimismo, la protege. «No creo que mi madre pensara que iba a hacer carrera en la música. Estoy segura de que pensó que me casaría y tendría un bebé. Ese era el sistema en mi familia», cuenta la batería Phanie Díaz.

Ni soy puta, mujerzuela
No soy zorra, no soy perra
Solo soy mujer moderna

Impulsada por Díaz y el bajista Aaron Magaña, Fea casi raya en el pop; la guitarra armónica y la línea vocal de «Mujer Moderna» son excepcionalmente melódicas. Con razón, pues el padre de Díaz era batería y uno de los muchos músicos de la familia, y esta creció escuchándoles tocar en casa emotivas canciones de conjuntos y grupos tejanos, aunque nunca ha tocado con ellos. Fea es punki hasta en el nombre, desafiando las normas de las estrellas del pop, à la Poly Styrene, y siempre ha reconocido la labor de sus «antepasadas», como las riot grrrls o incluso las chicas punk originales del Reino Unido, como las Raincoats y las Slits.

Sin embargo, como músicas chicanas, una solitaria estrella hispana titiló en el firmamento de las jóvenes: Alicia Velásquez, alias Alice Bag, de una de las bandas favoritas de la primera ola del punk de Los Ángeles de mediados de los setenta, The Bags. «Le encantaba el punk. Quería tocar. Le daba igual de fuerte que los hombres y aún sigue haciéndolo», exclama Díaz. «Ver a una mujer de color sobre el escenario le dice aún más fuerte a los marginados que cualquiera puede hacerlo. Tu raza, aspecto y tamaño no importan. Solo hazlo», insta. «Tenemos que reconocer que como mujeres en la música, en general, se nos va a minusvalorar. Se da por hecho que un hombre sabe más sobre su instrumento y lo tocará mejor. También se supone que tenemos que tener un “aspecto”. Como si las mujeres en el ámbito musical fueran un reclamo. Pero eso no es así, y cuanto más lo saquemos a la luz en canciones y en persona, más se darán cuenta los demás de que las mujeres no son un reclamo. Quizás podamos enseñarte algo.»

Jenn Alva y Phanie Díaz llevan tocando desde que se sentaron juntas en el instituto. A Díaz ya le gustaba el punk y tocaba la guitarra. Se hicieron cómplices de inmediato y formaron bandas. «Básicamente aprendimos sobre el escenario, siempre de oído.» Tras el estilo folk de Girl in a Coma, construido alrededor de la voz de Nina, la hermana de Phanie, conectaron con su lado más macarra con Fea, aunque siguen tocando como Girl in a Coma.

«Texas es sin duda un estado machista», dice Díaz. «Las mujeres siempre estaban cocinando. Se habían criado como latinas y para ellas era

normal servir primero a los hombres antes de sentarse ellas a comer. Pero crecí con una visión musical y no conocí barreras, a pesar de que esta sea una profesión dominada por los hombres.»

Por suerte para Fea, como sus contemporáneas Big Joanie en Londres, se han beneficiado de una sororidad establecida de músicas con experiencia, especialmente de las que han sido su inspiración. Su madre les presentó a Joan Jett de las Runaways, quien fichó a Girl in a Coma y después a Fea para su discográfica Blackheart y reclutó a Alice Bag para coproducir el disco. Cosecharon los frutos de batallas que se ganaron con esfuerzo. Han encontrado una forma de funcionar de una forma más o menos independiente y han desarrollado su propio público y mercado, por lo que su supervivencia no depende del éxito en el ámbito comercial del mainstream. «Como mujer queer, latina y gruesa, sentía que el mundo estaba en nuestra contra. Nos juzgaban por ser demasiado gordas o demasiado gay», concluye Díaz. «Fuese lo que fuese, ni nos afectó ni nos afecta. Solo sabemos que nos gusta tocar, y eso haremos. Nuestro objetivo es que otras chicas nos vean ahí arriba y comprendan que somos como ellas. Con el tiempo, todo el mundo verá a una música y no solo a una mujer. Una música fuerte.»

Desde mediados de los setenta y los albores del punk femenino, las mujeres han utilizado el género con flexibilidad y sin tapujos para burlar los múltiples retos en constante evolución a los que se enfrentan. Tienen que pelear continuamente para tocar a su manera, y a veces también les cuesta saber cuál es esa manera. El arquetipo de chica rebelde se ha vendido con éxito en algunos casos, un gran público al que han tenido acceso algunas chicas punk inconformistas, un grupo variopinto que se sirve de varios estilos. Comparten su rechazo a la norma, pero sus rostros encajan dentro de ella. La excelencia ayuda. Entre ellas, artistas tan diferentes e inconfundibles como Luscious Jackson (quien ayudó a llevar el punk al hip hop), Deborah Ann Dyer (o Skin), Pink, Icona Pop, M. I. A., Beth Ditto, Björk, Shingai Shoniwa de Noisettes, Kelis, Ke$ha, Me’Shell

NdegéOcello, FKA Twigs, Janelle Monáe, Santigold, Angel Haze y Princess Nokia. Sin embargo, como el alma del punk siempre está con los marginales, tenemos que pensar también en las raras que no encajan en ese aún habitual concepto multinacional reductivo/masculino que busca la banda que pegará en la próxima campaña. Sin duda, ahí están la mayoría de las mujeres del punk. Al ser vistas como una opción menos digerible por el mainstream, a pesar de su calidad y originalidad, nunca han sido puestas a prueba.

Debemos hacerles un hueco en un mercado manipulado para complacer la estereotipada mirada masculina sobre la mujer; encontrar una voz para nuestros sentimientos cuando nunca hemos oído a nadie que suene como lo que oímos en nuestra cabeza; romper con el modo de ser de las mujeres perpetuado en nuestra familia; construir nuevas estructuras familiares y maternidades eficaces; posicionarnos en la nueva experimentación de la flexibilidad de género y luchar por el derecho a hacerlo. Todo ello mientras nos adaptamos a la cambiante representación de la sexualidad femenina, desde la represión de los cincuenta al amor libre y los coqueteos con el poliamor de los sesenta, setenta y principios de los ochenta; coqueteos que mutaron en un acrobático y pornográfico bufé de lujuria cibernética en el siglo XXI. Este nuevo tipo de presiones para las niñas adolescentes condujo a un aumento a principios del siglo XXI del tipo de autolesión que en 1976, en los baños de un club, conmocionó tanto a Poly Styrene que decidió desafiar la esclavitud de las convenciones sociales. Con todo ello, especialmente en círculos progresistas y, sí, de izquierdas, fuera de una industria mainstream de productos en serie, las chicas supuestamente marginales del siglo XXI pueden encontrar un sistema de apoyo y una plataforma con la que sus predecesoras solo podían soñar. La esperanza no es una broma.

Patti Smith, «Free Money» (EE. UU., 1975).

Una poeta chamanística que personifica el punk escarba en su interior para sacar un himno desgarrador sobre los sueños ilusorios de lo que el dinero puede ofrecer.

Malaria!, «Geld» (Alemania, 1982).

Desde el fermento artístico de Berlín en los últimos años del muro, Malaria! desprecia cómo vive la otra (menos de la) mitad.

ESG, «Earn It» (EE. UU., 1981).

Las hermanas Scroggins añaden un toque de barrio a un *post*-punk *funk* hiphopero y estimulante.

Shonen Knife, «It's a New Find» (Japón, 1997).

El tributo en clave pop-punk alegre de dos hermanas de Osaka a los placeres simples y baratos de la vida.

The Slits, «Spend, Spend, Spend» (Reino Unido, 1979).

Con un aire a un *cabaret* de Weimar, estas prototípicas chicas punk se cuestionan sus impulsos consumidores y su hambre, física y metafórica.

Pussy Riot, «Kropotkin Vodka» (Rusia, 2012).

El antes anónimo colectivo femenino de agit-punk invoca un aguardiente mítico que encenderá a las masas para derrocar a los oligarcas.

Maid of Ace, «Made in England» (Reino Unido, 2016).

Estas hermanas de Hastings, un destino vacacional venido a menos, celebran las alegrías de buscarse la vida cuando eres de clase baja en una economía postrabajo.

2.
DINERO
¿Somos lo que valemos?

> Hay una clara constante entre la feminización de la pobreza y la masculinización de la riqueza. No es casualidad.
>
> Gloria Steinem, Ir más allá de las palabras, 1996

«TOMA, ¡PRUÉBATELO!», me insistía la poetisa punk Patti Smith. Junto a su guitarrista Lenny Kaye y el fotógrafo Dennis Morris, rebuscábamos entre los percheros de una tienda japonesa, inusual para la época, en Notting Hill Gate, en el este de Londres. Era 1976 y Smith empezaba a encontrarse en una situación algo inusual para una nativa de la contracultura tras ganar una cantidad de dinero inaudita por su primer LP, Horses, un inesperado éxito comercial y entre la crítica. Al ser una bohemia de izquierdas, demostraba su integridad generosa de una forma inesperada: nos compró a mí y a Morris un buen regalo.

Smith quería desplegar su generosidad y como, además de haber publicado sus poemas, escribía para la revista Creem, no veía a la prensa musical como unos lacayos inmorales a los que esquivar, sino como trabajadores culturales como ella. Ese regalo tan amable, una chaqueta Mao con cremallera de terciopelo negro y cordoncillo rojo, me quedaba algo grande, pero me la puse durante años. A fin de cuentas, me la había comprado Patti Smith. Y además, ¡era gratis!

Smith ha sido galardonada con premios que van desde la Ordre des Arts et des Lettres en 2005 y el National Book Award en 2010 por sus memorias Éramos unos niños a su entrada en el Salón de la Fama del Rock. Sigue ayudando a artistas, solo que ahora a una escala mayor. En 2017 compró el palacete reconstruido de su héroe, el poeta Rimbaud, en la

frontera francobelga. En él, Rimbaud escribió con solo diecinueve años Una temporada en el infierno, la chispa que prendió una vida breve pero incandescente. Su intensidad, la idea de vivir la vida en llamas aunque te apagues demasiado pronto, siempre ha inspirado a Smith. Mientras caminábamos por Portobello Road con nuestras compras de vuelta al hotel, me dijo: «No tengo un personaje para el escenario o para el disco, al menos no uno que no sea yo misma».

Un año antes de aquella charla bajo el sol, las mujeres británicas habían conseguido el derecho a firmar legalmente un préstamo bancario sin el consentimiento de un padre o un marido. Cuatro años después, Madonna, estirando los límites con picardía, como siempre, le dio una ingeniosa bofetada a la vieja asociación de las punks y la contracultura anticonsumista con «Material Girl»; irónico o no, su personaje era convincente y contribuyó a instaurar un nuevo ritmo, reaganista/thatcherista, más egocéntrico. Menos como las Raincoats y más como su paisana Blondie, en el vídeo de la canción despliega con exuberancia tópicos de la sexualidad de los cincuenta, en particular de nuestra rubia expiatoria, Marilyn Monroe, cuando descarada y recatada a la vez ronroneó «Diamonds Are a Girl’s Best Friend». De todas sus complejas encarnaciones, lo que aquella Madonna decía, con un guiño, era: ¡Qué más da que el Congreso haya rechazado la ley de igualdad de derechos! ¡Aún tenemos nuestros viejos encantos femeninos! En la pantalla, nuestra Ma-Ma, Madonna Marilyn, presume de vestido de satén rosa brillante, vivo como el plumaje de un loro. Por el contrario, el día que deambulamos hasta el vestíbulo del Portobello Hotel, Patti Smith llevaba una chaqueta oscura de hombre que le quedaba grande y que podía haberle hurtado a un espantapájaros. La novedad radical de su aspecto taciturno y poco femenino terminaría siendo su estilo y, durante décadas, el contraste estético a los atrevidos juegos de identidad de Madonna.

Esa seriedad monocroma y su aspecto de chico presentan la integridad y autenticidad de Smith, a sí misma y a su público. Sus conciertos son siempre un compromiso y una comunión en la que parece que desnuda su alma hasta el tuétano, tratando de alcanzar una revelación y un renacer chamanísticos. Tras caerse del escenario durante un concierto en Florida en 1977, salvándose por poco de la muerte o una parálisis, habló conmigo, en una llamada telefónica transatlántica a larga distancia, en la oficina de Sounds, en el entonces maltrecho Covent Garden. «Giraba como un

derviche; me has visto hacerlo. Soy ese tipo de artista que corre riesgos; flirteo con la muerte», proclamó. La capitana general, como se llamaba a sí misma, vio la legendaria luz blanca, pero fue llamada de vuelta para reunir a sus tropas.

Para la autora e intérprete de «Free Money», ser libre con el dinero era un rechazo de la frugalidad con la que creció en Nueva Jersey en el seno de una humilde familia obrera. La visión de su madre pegando con esmero los cupones para los descuentos «gratuitos», intentando estirar los escasos recursos de la familia lo mejor que podía en un sistema diseñado para que nunca pudiera salir adelante, impregna «Free Money» de un anhelo elegíaco lacerante.

> *Cada noche antes de descansar la cabeza*
> *Veo los billetes que se arremolinan alrededor de la cama*
> *Sé que son robados, pero no me siento mal*
> *Tomaré ese dinero, te compraré cosas que nunca tuviste*
> *Oh, cariño, significaría tanto para mí*
> *Oh, cariño, comprarte todas las cosas que necesitas gratis*[16]

La canción empieza con delicadeza, sobre los líricos tresillos del pianista Richard «DNV» Sohl, el suave vibrato de Smith acaricia los versos, atrayendo al oyente hasta que, con bastante suavidad, el ritmo se acelera, justo como el derviche en el que dice convertirse sobre el escenario; la propulsión del *rock and roll* entra en acción, con sus cambios elegantes y redobles de batería poderosos de Jay Dee Daugherty. Entonces, va a toda máquina, empujada por los acordes que Lenny Kaye rasga con urgencia; Smith, tras describir todos los placeres materiales que desea ofrecer, repite el título de la canción una y otra vez, la capitana general instando a todos a encontrar la fuerza en su interior que sea su verdadero motor pero también una mina de oro. Forma parte de su set desde hace cuatro décadas y renueva su significado cada vez que la interpreta. Para Patti Smith, todo el dolor que agarrota el pecho y obstruye la garganta cuando se anhela salvar a un ser querido y el dinero lo cambiaría todo se pone de manifiesto en cada interpretación de «Free Money».

La carrera de Carl Apfelschnitt, un artista neoyorquino de los ochenta que murió demasiado joven por culpa del sida, se mantuvo a flote gracias a

mecenas adinerados. Él a menudo decía que «el dinero es amor en acción». Lo mismo le puede suceder a un anarquista, como cuando Vi Subversa cobró una herencia y pudo financiar el primer single de Crass.

Los primeros años de Smith como «outsider» los aprovechó preparándose para una vida dedicada a distintas disciplinas artísticas. Como cualquier punk de primera generación concienciada y marcada por los disturbios estudiantiles de los sesenta en Londres y en París, a Smith le impresionaron las ideas de libertad y amor libre de los situacionistas como Guy Debord, y sus perturbadores eslóganes ilustrados, como «¡Bajo los adoquines, la playa!». Su forma de encarar la vida y el arte era valiente, exploratoria, y cumplía con el manifiesto agit-art del movimiento de mayo de 1960: «En una fase más avanzada, todo el mundo llegará a ser artista, es decir, productor-consumidor a un tiempo de una creación cultural total que contribuirá a la rápida disolución del criterio lineal de novedad. Cuando todo el mundo sea situacionista, por decirlo así, asistiremos a una inflación multidimensional de tendencias, de experiencias o de “escuelas” radicalmente diferentes; y no ya sucesivamente, sino simultáneamente».

Gracias al talento y la oportunidad, Smith trascendió el destino habitual de las mujeres de mediados de los setenta. Solo cuando la década se abrió camino hasta la siguiente década ego-materialista, la igualdad salarial empezó a moverse a paso más rápido. Entre 1978 y 1990, el pillapilla solo nos llevó de una trágica brecha salarial del 39 % a ganar un 23,5 % menos que los hombres, una diferencia raquítica e intolerable. Después de eso, las cosas se estancaron. Los salarios de las mujeres se congelaron mientras los de los hombres subían, justo a tiempo para que las riot grrrls de los noventa dieran cuenta de ello. A eso hay que añadirle que estas mujeres son artistas y están dispuestas a seguir siéndolo, lo que es un trabajo en sí mismo, si bien uno en el que la recompensa financiera es, históricamente, impredecible sea cual sea tu talento. Ahora que el miedo lucha contra la supervivencia y el peligro por ver quién expulsará las libertades civiles de nuestras ciudades cosmopolitas, y la mugrienta bohemia de Les Halles de París, del Lower East Side de Nueva York o de Ladbroke Grove de Londres muta en apartamentos de lujo, ¿qué espacio quedará para que las artistas en ciernes puedan buscarse la vida? El inconformismo se ha convertido en un estilo de vida justo cuando ha sido, en gran medida, expulsado de las grandes ciudades. Sin embargo, las artistas comprometidas sabrán encontrar el camino, como hizo Patti Smith

en su época más libre. La historia de las punks y el dinero, como lo cuentan en sus canciones, es un modelo del rumbo que llevamos en esta sociedad cada vez más dividida en el plano económico.

Aunque muy vinculada al punk, los méritos creativos de Smith se remontan a la época de Andy Warhol y, antes aún, a los beatniks bohemios con los que se relacionaba: espíritus libres como el icono del *jazz* Ornette Coleman, el escritor William Burroughs y el poeta Allen Ginsberg. Antes de ser una estrella del *rock*, fue dramaturga y poeta. Para cuando salió Horses, su arraigada reputación contracultural se había trasladado a la creciente escena neoyorquina de la primera ola del punk. Sus coordenadas también se movieron, a un par de bloques más abajo y al este: de la plateada Factory de Warhol en Union Square y su café, Max's Kansas City, al mugriento Bowery, por aquel entonces hogar de vagabundos y borrachos, y un garito de mala muerte llamado CBGB, la meca del punk en el downtown. Allí se le unía el resto de la gente de la new wave, un término comercial más artístico que se le ocurrió a Seymour Stein, director general de WEA/Sire Records, sello que fichó a un nutrido grupo de los que marcaban tendencia, incluyendo a Smith, Madonna, Blondie y Talking Heads con su formidable bajista, Tina Frantz. Sobre esa genial ocurrencia de *marketing*, Stein dice: «El punk no tiene nada de malo, pero grupos como Talking Heads y otros eran algo distintos».

Vive la différence. Smith era una nueva clase de rockera autónoma, autodefinida y desinhibida que, en colaboración creativa con Robert Mapplethorpe, no rehuyó exhibir el pelo del sobaco o posar desnuda, más criatura desamparada que chica de calendario, como en esa instantánea en la que, en un encuadre extraño, la vemos agarrada a un radiador sentada sobre un suelo de madera. Su retrato en Horses, en el que lleva una camisa blanca de hombre con el cuello abierto, una corbata y una chaqueta al hombro como un Frank Sinatra granuja, tiene una mirada expectante, astuta pero curiosa e inocente. Esas fotos la convirtieron en un icono andrógino tan popular como la polifacética artista jamaicana Grace Jones tras ser fotografiada por Jean-Paul Goude con el ceño fruncido, un esmoquin escotado, corte de pelo militar y un cigarrillo en los labios.

Smith flirteaba con los límites. No se centró en hacer cosas con el afán concreto de conseguir dinero. Sin duda habrá tomado decisiones artísticas con la esperanza de congraciarse con su público, pero en general compuso

y contó las historias que ella quería oír. Como relata en sus memorias, como cualquier aspirante a artista sin familia con dinero, Smith supo disfrutar de la vida sin la necesidad de tener mucho. Hacerlo a su manera era mucho más importante y, con suerte, la justa recompensa material terminaría por llegar.

En 1982, dos años antes de que la canción «Material Girl» de Madonna arrastrara a toda una generación a los centros comerciales, Malaria!, la banda *post*-punk de electrónica experimental berlinesa, reivindicaba con su tema «Geld» [dinero] un anticonsumismo ascético y de izquierdas con el que Patti Smith y otras comulgarían. Predecesoras de la escena electrónica alemana, Malaria! tenían cierta conexión con la new wave alemana, Neue Deutsche Welle, junto con la buena amiga de Ari Up, la extrovertida y jovial —y con formación operística— Nina Hagen. Berlín siempre ha sido un imán para los bohemios libertinos, con su aroma a decadencia weimeriana, experimentación brechtiana, tragedia de la Guerra Fría y unos apartamentos grandes y lujosos de alquileres modestos. (Hacía muy poco que David Bowie había grabado allí su trilogía atemporal.) Los que intentaban cruzar al oeste por un muro fuertemente vigilado seguían siendo abatidos a tiros cuando las fundadoras de Malaria!, Bettina Köster y Gudrun Gut, compañeras de la facultad de arte de Berlín, hicieron un vídeo para «Geld» con Dieter Hormel y Brigitte Bühler, dos amigos realizadores experimentales armados con una Super 8. Se trata de un descarado homenaje, excesivamente antinatural, a la amenaza proyectada por sus películas favoritas del expresionismo alemán, como el clásico de Robert Wiene El gabinete del doctor Caligari. Gracias a una estilización exagerada, en los años previos al nazismo los autores podían transmitir mensajes codificados para burlar la censura y aquel subterfugio de guerrilla aún calaba hondo.

«En el ambiente cultural glacial y prematuramente anticuado que se vivía en el oeste del país, el underground del Berlín occidental se enorgullecía de lo que el título de una canción de Einstürzende Neubauten

resumiría como “no queremos formar parte de ello” [“Kein Bestandteil Sein”]; Malaria! compartía ese espíritu», cuenta el director de la revista The Wire, Chris Bohn, quien escribió una crónica del movimiento berlinés. «Las mujeres de Malaria! eran de una generación resistente a la corrección virtuosa de los sesenta y setenta de todo lo que era contracultural entonces. El punk era una válvula de escape estupenda, para ellas y grupos afines, como Die Tödliche Doris y Einstürzende Neubauten, donde empezó Gudrun.»

»La escena a la que pertenecía Malaria! era un territorio ajeno al moralismo burgués, al borde del nihilismo y tremendamente estimulante en ese oasis del consumismo, estrambótico y cercado, que era el Berlín occidental de los ochenta, una isla en medio de la RDA y a unos 160 km del resto del país. En aquella contracultura anarquista, había muchos okupas», recuerda Bohn.

A las chicas de Malaria! les encantaba ser unas outsiders. «¡Ninguna tenía dinero!», se ríe Gudrun Gut. «Entonces no había becas.» Bettina Köster añade: «Éramos pobres. Todos los que tenían un trabajo se habían ido de Berlín; la ciudad tenía el índice de consumo de alcohol más alto del país. Los chicos de [el grupo] D. A. F. solían recoger botellas para venderlas. Aun así fue una época especial. Todo escapaba a la comercialización. Todo era gratis. Estaba bien desde el punto de vista artístico, pues no tenía el lado comercial. Los pintores no tenían galerías, los músicos no tenían donde tocar y los cineastas querían proyectar sus películas, así que nos juntábamos y encontrábamos un sitio para todos, interdisciplinario.» Para Malaria!, la comunidad funcionaba. Su primer disco independiente lo hicieron con ayuda de un grupo local ya establecido, Tangerine Dream, que les prestó su local. Después trabajaron con un importante sello independiente belga, Les Disques du Crépuscule. Con el tiempo, Malaria! pudo controlar su catálogo tras comprar sus másters. En 1997, Gut creó su propia discográfica, Monika Enterprise, al tiempo que dirigía el sello Moabit Musik. En 2017, Köster sacó un disco, Kolonel Silvertop, y salió de gira de nuevo.

El minimalismo de Malaria!, que se anticipó unos cuantos años al techno, juega con dimensiones sónicas. Clavan frases de sintetizador elásticas que se tambalean como amebas. Una batería monorrítmica aporreada con furor apoya a Köster mientras canta en alemán, neurótica pero con orgullo:

¡Atención! ¡Atención!
El dinero rige el mundo
Nueva religión, vieja religión
Nuestras creencias son nuestro mundo
Nuestro mundo es nuestro dinero
Me dejé seducir…

«La canción se cuestiona la fe en el dinero y el poder de las aseguradoras y sus ejecutivos que viven en mansiones; habla de lo que es perderse en la bruma [del materialismo] y de que te seduzca», explica Gut. «Y va de lo felices que seríamos si no tuviéramos tanta avidez.»

Su tema «*Kaltes Klares Wasser*» fue versionado años después por Alex Murray-Leslie y Melissa Logan de Chicks on Speed, el colectivo artístico electro-punk feminista de Berlín. Promovido por Murray-Leslie, el recopilatorio que estas sacaron en 2006, Girl Monster, es sin duda el primero que codificó un relato coherente de las mujeres en la electrónica y el *post*-punk. La antología era una respuesta activista a los métodos sistémicos de control cultural del trabajo de las mujeres a través de la ocultación, que Naomi Wolf, autora de El mito de la belleza, describe así: «Los eslabones entre generaciones han de romperse cada poco tiempo».

A su manera, Gut se opuso a ese proceso cuando ayudó a otras artistas más jóvenes como Chicks on Speed, al igual que Tangerine Dream les echaron un cable a ellas en sus inicios. Así lo explica Murray-Leslie: «Fue una gran catalizadora de nuestra música. Gudrun nos animó mucho incluso antes de que tuviéramos una banda. Iba al Ultraschall, un club en el que yo trabajaba en la puerta, manteníamos largas conversaciones hasta la madrugada y luego nos daba “tareas”, como grabar mixtapes que después ella ponía en su emisora de radio».

Para Logan, reinterpretar a Malaria! «fue muy difícil, porque la sensación de la canción ya era muy dominante: la letra, oscura y tan chula, esa sensación de sentirte estimulada y ligeramente kaput [agotada] a la vez. Creo que esta sensación refleja ese momento del punk/*post*-punk femenino; eufórica pero dura, cool pero incisiva».

Ser cool era ser auténtica, una técnica de supervivencia en un contexto a menudo hostil, como el que describieron las Bush Tetras, en ese «territorio de hemorragias nasales» al norte de la cuadrícula dorada de un downtown cuasi igualitario en los ochenta. Ahí, en la región punk, aunque no se manifestase del todo, al menos la igualdad de género se entendía como un objetivo teórico compartido. Mucho más al norte, en un Harlem asolado por el *crack* y el colindante Bronx, hogar de ESG (de esmeralda, zafiro y oro en inglés), la banda de punk-*funk* minimalista de las hermanas Scroggins, la hostilidad era muy distinta; la intimidación era más general e inmediatamente física, especialmente para la juventud.

La ciudad de Nueva York era una zona de exclusión nacional, a la que el gobierno federal se negó a ayudar, con sus propias ciudades prohibidas: Harlem y en particular el Bronx. La familia Scroggins padeció los habituales incendios que la BBC retrató en 1972 en su documental The Bronx is Burning (Arde el Bronx). En él, el norte de Manhattan parece Dresde después de un bombardeo de la Segunda Guerra Mundial; casi todo ha desaparecido y los edificios, reducidos a inquietantes esqueletos, parecen esculturas abstractas. A menudo provocados para cobrar el seguro, la piromanía sin sentido y la destrucción se desarrollaban en paralelo a una violencia perpetrada por las bandas y las drogas —cocaína, *crack*, polvo de ángel—. En la familia Scroggins, algunas de las hermanas mayores se engancharon, pero consiguieron escapar de los grilletes de la droga. Sin embargo, como para corroborar ese terrible adagio que dice que el arte prolifera en la adversidad, el Bronx era increíblemente creativo: el grafiti decoraba los edificios quemados y los chispeantes sonidos latinos de sus vecinos, como la salsa y el merengue, avivaban sus calles. Afrika Bambaataa formó su Zulu Nation y difundió un tribalismo positivo en los albores del hip hop. En medio de la devastación, el renacer. Para ESG era el momento propicio, como mensajeras de una nueva estética políglota, para construir su puente sónico; ahora bien, era un puente peligroso.

La banda original estaba formada solo por hermanas Scroggins: Renée a las voces, Valerie a la batería, Deborah al bajo y Marie a las congas y los

coros. Su madre, empleada del departamento de sanidad, vio que disfrutaban de la música que veían en la tele y tomó una atrevida decisión: comprarles instrumentos para alejarlas de las calles. «Para las mujeres siempre ha sido más difícil darse a conocer. Entonces la única formación musical femenina que conocíamos era LaBelle, con Patti LaBelle, una cantante formidable. Y se separaron», apunta Renée Scroggins. Junto con las Bush Tetras, que inspiraron a ESG y les prestaron sus amplis, entraron a formar parte del circuito *post*-punk/new wave del downtown; tocaron en garitos legendarios como el Mudd Club y el Hurrah a principios de los ochenta antes de llevarse su punk-*funk* dúctil y simplificado a Europa. Como hermanas, literalmente, y mujeres negras, ESG eran únicas en su generación y no se les reconoce lo suficiente su papel como precursoras de otras punks *post-funk* de ritmos subversivos, como las londinenses Big Joanie y Skinny Girl Diet a mediados de la década del 2010.

Realmente, ESG estaban poniendo en práctica con instrumentos y en directo el mismo proceso que los DJ locales Kool Herc y Bambaataa estaban desarrollando gracias a la nueva ciencia de los platos: alargar el break rítmico que normalmente delimita el gancho y el estribillo de una canción hasta convertirlo en el meollo del sonido. La guarnición pasa a ser el plato principal.

Cuando las conocí en las oficinas de su (y mi) sello, 99 Records en 99 Bleecker Street, las hermanas eran tímidas, pero estaba claro que eran decididas. El jefe de la discográfica, Ed Bahlman, era su mánager. Aquel estrecho sótano vendía importaciones y punk en un lado y en el otro una mujer llamada Gina vendía toda clase de ropa *vintage* y de fabricación local. Era acogedor, aunque quizás porque era bastante oscuro. Una intimidad subterránea similar habita la austera y cáustica «Moody», una canción que se va encendiendo poco a poco. La ágil percusión quema en los breaks y lleva al *post*-punk un toque del barrio latino que oían desde las ventanas de su vivienda social. La canción, un eco del pasado y del futuro, se convirtió en un clásico de la música underground, a menudo versionado, así como un hito de la música house. Más tarde, pasaron a manos de la discográfica Factory Records, de Mánchester, antes de trabajar con varios sellos independientes y construir sus propias redes. Puede que hayan ardido lentamente, pero ESG no se han apagado. En 2018 se embarcaron en una gira internacional y las entradas se agotaron un año antes.

«Hoy hay oportunidades que nosotras nunca tuvimos. Ojalá internet hubiese existido cuando empezamos, porque nos habría liberado para hacer, conocer y conectar», reflexiona Renée.

Nunca tuvimos un contrato con 99 Records. Fue una gran cagada financiera. Solo éramos unas crías del Bronx felices de poder hacer un disco con Factory cuando nos lo pidieron. Pagaron la sesión de grabación con el productor, Martin Hannett, y fueron los primeros que sacaron nuestro EP con tres canciones. Nunca firmamos con nadie; esa es una de las razones por las que siempre he tenido libertad para sacar mi material. El disco simplemente salió, sin contabilidad, sin autorización legal, ¡nada! No había un contrato con la firma de ESG ni en Factory ni en 99 Records.

La inocencia de la joven Renée se esfumó por completo el día que entró a la tienda de 99 Records en Bleecker Street y le preguntaron si quería comprar su propio EP importado del Reino Unido. Ni siquiera sabía que el disco existía.

Las hermanas Scroggins también perdieron dinero con la quiebra de 99 Records, supuestamente por culpa del largo proceso de la demanda contra el sello Sugar Hill de Sylvia Robinson por el *sampling* ilegal en 1983 de otro grupo de 99, Liquid Liquid, en el éxito de rap de Grandmaster *Flash* & Melle Mel, «White Lines (Don’t Do It)». «¡Pero era mentira!», exclama Renée, escandalizada por la irresponsabilidad financiera en la que se vieron envueltas. El caso nunca llegó a juicio. «Aprendí mucho de la industria de la música tras esa experiencia, ¡pero fue una lección amarga! Intento no mortificarme por ello», concluye Renée, pragmática.

Ahora toca con su hija Nicola y su hijo Nicholas. Conversé con Renée en la víspera de la gira del cuarenta aniversario de ESG, que será su última, dice, aunque seguirá grabando. «Seguimos haciendo música y loops, aunque ahora nos pertenecen a nosotras, lo cual mola bastante. Siempre se lo digo a los jóvenes artistas, el negocio de la música es un negocio y deberían hacer un curso de empresariales.»

Sabiduría ganada a pulso. Los problemas económicos que vivieron junto con los homenajes no reconocidos de muchos raperos —el sitio whosampled.com recoge nada menos que 480 samples de ESG que han usado incluso gigantes como J. Dilla y Notorious B. I. G.— motivaron a

estas pioneras para llamar Sample Credits Don’t Pay Our Bills! a su EP de 1992. Muy apropiadamente, incluye una versión de su «Earn It», una de las tres grabadas por la banda. Al igual que «Moody», «Earn It» demuestra cuánto *funk* puede hacer ESG con tan poco, solo un bajo constante con un sutil giro que se convierte en un ritmo rápido, primero tras el martilleo de una batería enérgica y después adelantado a él, mientras la sincera y estricta voz de Renée repite:

> *Nada en esta vida es gratis*
> *Si quieres alguno de esos billetes verdes*
> *Vas a tener que hacer algo llamado trabajo, ya ves*
> *Tienes que ganártelo*[17]

«Esa fue la gran lección de vida de mi madre. Sacó adelante a seis críos, a veces sola. Me decía: “Renée, puedes hacerlo todo. Tienes que estar motivada y creer en ti. Si quieres algo, tienes que ir a por ello”. Nunca me han dado las cosas servidas. Nunca dejes que te falten al respeto, esa es la clave. Si tienes que darle la espalda a algo, hazlo», declara Renée evocando a su madre. «La dignidad es más importante. Ahora soy yo quien elige.»

Tener el poder de elegir es una victoria en sí misma. Autodidactas, sin mentoras, ESG desarrollaron un repertorio *funk* minimalista único que resultó ser profético, todo ello en solitario. Su sonido es inconfundible, como el de Shonen Knife de Osaka, Japón. Ambas bandas comparten un minimalismo muy diferente, pero ambas están formadas por hermanas. Sus universos giran en la tensión dinámica simbiótica de la oposición estética. El latido urbano y descarnado de ESG insinúa cláxones y sirenas. Shonen Knife retozan en un mundo de colores pastel lleno de maravillas y fantasías sin pretensiones. Otra imagen inversa: mientras que la madre de las chicas de ESG les compró instrumentos como una manera de huir de la barriada, a Yamano madre no le gustó ver a su hija Naoko paseándose por

casa con la guitarra. Cuando llegaron los aplausos, entendió su lado bueno, sobre todo porque la familia ha sido fundamental para la longevidad del grupo. Ambas hermanas son madres y, como dice Naoko Yamano, irse de gira con la prole puede ser un poco complicado. «En nuestro caso, nos apañamos solas, pero sigue siendo difícil. Aunque estar en una banda con mi hermana es fácil porque, cuando estamos de viaje, compartimos habitación de hotel y con ella me puedo relajar.»

Bajo la apariencia traviesa pero tímida de Naoko, cantante y guitarrista, su hermana Atsuko, batería, y su amiga Michie Nakatani, bajo, también acecha un filón de pragmatismo urbano. En 1997, cuando la banda contaba con más de diez años de andadura —tras el aluvión digital de los noventa y en medio de la lucha global de los músicos por renovar su anterior flujo de ingresos por nuevos medios—, dieron una lección en ecofrugalidad con su «It's a New Find».

Todo empezó con una idea muy simple. «Cuando lavaba los calcetines y les daba la vuelta, quedaban muy limpios. Darles la vuelta antes de lavarlos fue para mí "un descubrimiento". Me inspiró a escribir esta canción. Amplié el tema principal y escribí la letra. Cuando lo pensé, se me ocurrieron muchos ejemplos. No hay ninguna relación entre comprar ropa nueva y esta canción. En cualquier caso, me pongo contenta cuando hago "un nuevo descubrimiento"», cuenta Naoko. Su enfoque zen, felices con los pequeños placeres de la vida, sobresale en los inocentes acordes abiertos y melodías en modo mayor que recuerdan a una canción infantil: los pequeños descubrimientos y la gratitud son pequeños regalos diarios que nos pueden hacer más feliz y, por tanto, ofrecen más probabilidades de atraer interacciones positivas.

Busca en tus bolsillos algo divertido
Lava los calcetines y dales la vuelta
Intenta ir a la moda con prendas viejas y feas
Tendrás algo diferente en tu vida
Es un nuevo descubrimiento, es un nuevo descubrimiento
Es un nuevo descubrimiento, es un nuevo[18]…

Cantada en inglés, la delirante diversión de Shonen Knife era una refinada respuesta a la escena punk japonesa masculina, que arrancó con entusiasmo apenas llegaron los aullidos de Londres y Nueva York a Tokio

y Osaka. Su música ha alentado a otras bandas coetáneas, como Seagull Screaming Kiss Her Kiss Her, a las osakeñas Otoboke Beaver, que lanzaron su primera referencia en 2011, entre otras.

«Comparado con el punk occidental, que surgió en contraposición a las estructuras clasistas opresoras y una industria de la música sofocante, la rebelión de Shonen Knife iba contra el rígido sistema patriarcal de Japón», apunta el periodista Daniel Grunebaum, quien promociona y escribe sobre música japonesa.

La idea de ver a unas chicas blandiendo guitarras y escribiendo sus propias canciones era algo prácticamente insólito en el Japón de los ochenta, cuando «agencias» explotadoras dirigían la industria musical, como siguen haciendo ahora. La revolución de Shonen Knife era algo tan simple como expresarse con una alegría sin trabas y, al igual que su referente musical, los Ramones, lo hicieron con un entusiasmo irresistible que impulsó a mil bandas de *rock* femeninas hasta las tierras inexploradas de las salas de conciertos underground japonesas. Shonen Knife no despotricaban contra los hombres, escribían canciones raras sobre comida, y es difícil imaginar que pudiesen ser unas rebeldes. Su revolución fue lo que hacían, no lo que decían.

Rockeros indies occidentales, como Sonic Youth, se fijaron en su estilo de adolescentes eternas con aquella ropa pop art a juego que hacía Atsuko. «Nuestra imagen nunca ha sido premeditada. Me gusta llevar un uniforme sobre el escenario. Es un espectáculo», dice Naoko. Sus canciones, solo en apariencia ingenuas, proyectaron una fantasía femenina cuya sencillez activa una zona de placer algo abandonada.

«En Japón, Tokio es el centro de todo, pero somos de Osaka, que es bastante independiente. Creo que los valores del Japón occidental son diferentes del Japón oriental. Somos especiales y únicas. La gente de Osaka suele ser modesta y amable. Allí, el fondo es más importantes que la superficie», explica Naoko.

El sentido del humor de Shonen Knife combinado con esa perspectiva realista de Osaka también ayuda cuando estás en una situación vulnerable. A medida que las punks de primera ola, como era previsible, empezaron a caer al nivel más bajo del escalafón económico, las chicas solteras tenían todas las papeletas para acabar en nuevos socavones de pobreza y los arriesgados métodos de supervivencia que eso podía conllevar. El ingenio lo era todo. «Shoplifting», del álbum Cut de 1979 de las Slits, describe gráficamente una situación sin duda familiar para al menos parte de la tribu extendida: ir a las tiendas en cuadrilla y hacer el viejo truco de distraer al dependiente, que funcionaba mucho mejor en aquellos tiempos previos a las cámaras de vigilancia en circuito cerrado. Por supuesto, se puede justificar; ninguna excusa es mejor que la que cantó Ari Up: «Babilonia no lo echará de menos / y esta noche cenaremos[19]».

«Do a runner!», frase que se usa en Inglaterra cuando hay que salir corriendo antes de que te pillen, es el estribillo gritado al unísono de «Shoplifting». Para Tessa Pollitt, la bajista, la letra tenía otro significado: «Le pasó al padre de mi hija, el increíble bajista Sean Oliver de Rip, Rig & Panic (con Neneh Cherry) y a mi buena amiga Jennie Matthias de The Belle Stars. En esa época, cualquier persona negra o mestiza sufría continuamente agresiones en la calle por motivos raciales. Había que pelear o huir, era cuestión de supervivencia. Si no eran racistas, era la policía. Una sola persona podía ser agredida por una multitud. Era una época de provocaciones, violenta; tenías que tener los pies ligeros. Salir por patas, do a runner!».

Bienvenidos a las sórdidas entrañas de la cultura poscolonial británica. La otra cara de la moneda del capitalismo, el engaño, es la idea de que la diversión/felicidad/satisfacción/plenitud solo se pueden disfrutar con dinero, y sin él, no hay felicidad que valga. Todo el mundo tiene que dejar las luces encendidas, claro, y han de ser brillantes, pero demasiada cautela puede impedir que la gente se arriesgue. Al fin y al cabo, ¿cuándo es «suficiente» demasiado poco? ¿O cuándo es suficiente «un poco»? Las reinas en eso de buscarse la vida, las Slits, se lo preguntan en «Spend, Spend, Spend».

Eran las chicas prototípicas, las iniciadoras, con las que empezó el punk femenino, y su «Typical Girls» llegó a ser un himno fundacional. Ver a las Slits tocar incluso inspiró a otras pioneras, como a las Raincoats y a una servidora, para quien esta intensa banda se convirtió en una familia

musical adoptiva. En su apestosa sala de ensayo en un sótano que era una trampa mortal y olía a gato, escribí sobre ellas en 1976 para Sounds, cuando Ari Up tenía catorce años y acababan de formarse. Estuve con ellas cuando asombraron al público con su brillantez inesperada en el Webster Hall de Nueva York, donde Neneh Cherry, futura Slit, vendió chapas de la banda en el vestíbulo para Better Badges, empresa pionera en el *marketing* de guerrilla. Juntas observamos sobrecogidas a Sun Ra desfilando por el pasillo de un pequeñísimo y destartalado teatro mientras June Tyson cantaba Space Is the Place con su voz electromagnética. El tribalismo de las Slits era tan espontáneo que cada dos por tres dinamitaban la cuarta pared entre la periodista y su tema y me animaban a subir con ellas a los escenarios, desde Glastonbury en los setenta, antes de que se pusiera de moda, a lejanos y perdidos reductos en el Brooklyn de los noventa previos a la gentrificación.

Con la guitarra atonal y chirriante emblemática del *post*-punk, y empapadas del ambiente y nebulosidad del dub jamaicano, su sonido encarna aquel momento del *reggae* punki. Como recuerda la guitarrista Viviane Albertine en su autobiografía Ropa música chicos, aprendió a tocar gracias a su novio de entonces, Mick Jones de los Clash; ellos y los Sex Pistols eran amigos de las Slits. A su primer mánager, amigo y videógrafo, Don Letts, le gusta contar cómo cuando las Slits salieron de gira con los Clash, eran tan ruidosas y diferentes —para ser chicas— que el conductor del autobús, alarmado, era propenso a arrancar sin ellas. Las tres tenían personalidades muy fuertes y sus propios seguidores. Tessa Pollitt era la bajista temperamental, seductora, sólida sobre el escenario capaz de mantener el ritmo por muy salvaje que fuese lo demás. Viv Albertine era la rubia, la más femenina de las tres, con sus tutús y lazos. Desarrolló un sonido guitarrero influyente, delicado y oblicuo a la par que cortante, y también escribió la letra de «Spend, Spend, Spend».

«Spend, Spend, Spend», con muchos arreglos para ser una canción de las Slits, tiene unos coros que parecen sacados de una cervecería alemana y que evocan la música de Kurt Weill en el Berlín de preguerra, quizás una conexión con el padre que Ari Up apenas conocía, el crooner Frank Forster. La visión dub del productor Dennis Bovell, sin embargo, hace que todos los elementos de su minimalismo suenen en tensión dinámica. Budgie (que luego tocaría en Siouxsie and the Banshees) toca una batería desigual, inesperada, un latido que tropieza y persiste. La guitarra de

Albertine, siempre abrupta, escuece como descargas eléctricas de ansiedad, algunas veces duplicando el descuidado e informe gorjeo de Ari Up, como si dialogara con el enérgico bajo de Pollitt. Sin aliento, como si estuviera huyendo de Babilonia, Up da vueltas en una espiral de miedo y fascinación ante sus impulsos. Cuando ataca el estribillo, su voz se vuelve grave y confidencial, como una yonqui en una ciudad extraña preguntándole a alguien en un bar dónde puede pillar:

Quiero comprar
(¿Te ha afectado?)
Necesito consuelo
(Igual tienes una adicción)
Necesito algo nuevo…
Quiero llenar esta sensación de vacío[20]

«Parte tiene que ver con ser tan pobre, ser alguien que lo ve desde fuera. El vídeo que hizo Don Letts refleja la forma en que solía mirar por las ventanas para intentar ver cómo vivía otra gente. Gente de clase media. Era otro mundo», reflexiona Albertine. «Sobre todo no podía creer que estuvieran cómodos sin cerrar las cortinas, pues quien pasase por delante podía ver qué hacían y qué llevaban puesto, o cómo se estaban comportando. Mi familia era demasiado violenta y pobre como para dejar que nadie viese cómo vivíamos.»

La historia de Albertine era muy diferente de la de Ari Up. Aunque siempre se aliaba con ragamuffins y surfistas y había dejado los estudios, Up venía de una familia rica de la industria editorial alemana. Fue una niña asilvestrada que creció sobre el escenario y empezó con fuerza. Su elegante madre alemana, Nora, fue un «rostro» de la escena popular londinense, y promocionó a Jimi Hendrix durante un tiempo. (Después se casó con John Lydon, por lo que el fundador de Sex Pistols y Public Image Limited fue el padrastro de Ari Up.)

Neneh Cherry, la virtuosa del hip hop-electro-*jazz* punki, se unió a las Slits a finales de los setenta, tras crecer rodeada de los ritmos «armolódicos» del pionero estilo libre de su padrastro, Don Cherry, trompetista de Ornette Coleman. Cherry y Up se hicieron sistr'en (hermanasamigas en jerga jamaicana) de inmediato, ambas artistas —y madres— jóvenes. Cherry cuenta: «Me doy cuenta ahora de que solía

escucharlas a un nivel más profundo, porque las Slits eran vanguardistas. Sentía mi propia infancia en su música. Fueron una parte importante de mi trayecto».

Para Up, la travesía siempre fue tempestuosa. «Toda mi vida me he sentido atrapada y he tenido que luchar por mi libertad», dijo, vehemente, cuando la entrevisté con motivo del último álbum de la banda, Trapped Animal, en 2009. Con sus enormes ojos azules y un apiñamiento de rastas sobre la cabeza, intensa y carismática, Up vivió eludiendo a Babilonia y las trampas de las convenciones sociales. En los setenta, en los fragorosos sound systems de dub y *reggae* de Jah Shaka, hasta los rastafaris más serios se quedaban asombrados con los movimientos marciales de Up en el *stepping*, un baile estilo capoeira que se llevaba entonces. En su extraordinario periplo, vivió una temporada con sus hijos en la selva de Belice (lo describió como «un pueblo increíble, de espíritu libre») y en el vanguardista distrito Waterhouse de Kingston como Madusa, reina del dancehall. En 2010, menos de un año después de morir Poly Styrene de cáncer de mama, Ari Up también sucumbió a la enfermedad, otro duro golpe al movimiento de las punks.

Ayudar a formar la banda fue su primer intento de huir de la trampa. En sus inicios, Nora era la madre protectora de todas ellas. Tessa Pollitt tenía dieciocho años e iba de casa okupa en casa okupa. Una no tenía cañerías, por lo que tenía que «ir al *pub* de al lado si estaba abierto o simplemente no comer mucho». «Si tenía mucha hambre, me levantaba pronto. Si veía que el lechero había dejado más de una botella de leche en la puerta de alguna casa, no creía que echaran de menos una de ellas… ¡igual el lechero se la había dejado! A veces, una pinta de leche es tan buen almuerzo como un filete», cuenta. Up aún vivía en casa y Pollitt a menudo se quedaba con ella. Nora le dio de comer y le compró su primer bajo, el de Steve Jones, guitarrista de los Sex Pistols. Pollitt también compartió una casa okupa con Palmolive, una malagueña que acabó siendo la primera batería de las Slits, y también letrista. Esta acababa de dejar otra casa okupa en Shepherd’s Bush con su novio de aquel entonces, Joe Strummer de los Clash, al que también se conocía como Woody.

«Mucha gente de mi generación se marchó de casa muy joven y no era muy difícil encontrar un inmueble abandonado que se pudiese convertir en un hogar temporal. Ahora no es tan fácil, de ahí que haya más personas sin hogar», observa Pollitt.

Entonces igual que ahora, para la mayoría parecía imposible escapar del ciclo de la pobreza y las deudas, aunque la esperanza era lo último que se perdía y te ayudaba a seguir adelante. Los que encontraban la forma de escapar, aunque no fuese del todo legal, eran admirados y envidiados por los que quedaban atrás, atrapados en la rutina de siempre. De ahí el flirteo de los Sex Pistols en su última etapa con el forajido Ronnie Biggs, el infame asaltador de trenes que había huido a Brasil, y, en cierto modo, la fascinación de Viv Albertine por una señora rubia que parecía haber burlado el sistema, aunque no por mucho tiempo. La tocaya de Albertine, Viv Nicholson, ya tenía cuatro hijos cuando, en 1961, su segundo marido ganó 152 319 libras en la quiniela. De camino a recoger el cheque, Viv Nicholson dijo a los periodistas esa frase que Viv Albertine usaría como título de la canción. Incluso mientras se jactaba de su inminente orgía de despilfarro, Nicholson llevaba unas medias que tuvo que pedir prestadas a su hermana. A modo de compensación de una infancia pobre y hambrienta dedicada al cuidado de familiares enfermos, la despreocupada extravagancia de la pareja acabó siendo un escándalo nacional y motivo de envidia. Como Ícaro en el mito griego, todo acabó derrumbándose y los sueños cumplidos de Nicholson la destrozarían. Poco después de conseguir el botín, su marido murió en un accidente de tráfico. Aun así, nada parecía ser suficiente para Nicholson. Tras dilapidar el dinero que le quedaba, pronto se halló más pobre que antes. Aunque aquella historia tuviese una moraleja imperfecta, algo más que la coincidencia de sus nombres llevó a Viv Albertine a escribir esa canción.

«Yo tenía unos doce años cuando pasó. Solo tuvo quince minutos de fama, pero me causó una gran impresión. Era exuberante e ingeniosa. Los periódicos decían que era vergonzoso y escandaloso que fuese tan franca y frívola y no dijese cosas como “Voy a comprarle una casa a mi madre”. Entonces era muy difícil encontrar mujeres irreverentes que me inspiraran. Me aferraba a cualquiera que mostrase algo de chutzpah, de insolencia», cuenta Albertine.

«Desde muy joven, gastar el dinero y comprarme cosas era una forma de consolarme (de aplacarme). También me avergonzaba de todo ello y de la naturaleza consumista del capitalismo, algo que destaqué en la canción y de lo que en cierta forma me burlaba», cuenta. «“Spend, Spend, Spend” se escribió en la segunda mitad de los setenta, cuando el capitalismo seguía siendo un concepto algo novedoso para la clase trabajadora inglesa.

Thatcher estaba a punto de llegar al poder y llevarnos por ese camino que aún recorremos y al que nos hemos comprometido.»

Viv Albertine describe un cambio social, Davida cambiándole el engranaje a Goliat mientras el péndulo político de las sociedades oscila laboriosamente de izquierda a derecha y vuelta a empezar en círculos asimétricos. Como el uróboro, la gran serpiente que se come la cola de la mitología ancestral, los extremos de dos «polos» supuestamente diferentes parecen encontrarse, casi siempre. Es como si la tierra sí que fuese plana. La música de las Slits se volvió más dub y densa con su siguiente álbum, Earthbeat. Después, se separaron durante una temporada y Up se marchó a Belice como protesta, sobre todo por el materialismo de los ochenta. Los que no pudieron manifestar su descontento de una forma tan radical tuvieron que adaptarse a la nueva ansiedad que suponía tener que encajar con cosas: cuentas de gastos, agendas, trajes para triunfar, teléfonos móviles del tamaño de una guía telefónica, hipotecas y ropa de marca. Las posesiones se convirtieron de pronto en el índice vital de la autoestima, a pesar de que poco antes habían sido despreciadas (o no existían, en el caso de los móviles). El giro a la derecha no fue solo cosa de Reagan y Thatcher. La glásnost de Gorbachov debilitó la constelación rusa de estados unificados a finales de los ochenta y señaló el ocaso del comunismo tradicional. Como en China poco después, se desató un desenfrenado apetito por los frutos del capitalismo y los bienes de consumo y de lujo negados durante tanto tiempo.

«Estoy en contra del dinero; no debería existir», afirma Nastia Minerálova, compositora y teclista del colectivo moscovita Pussy Riot. «Así que tengo que ceder. Para mí la música no tiene nada que ver con el dinero. Valoro su creatividad, su aspecto organizativo: lo haces solo porque realmente quieres hacerlo, no porque quieras canjear tu tiempo por, digamos, una onza de chocolate», continúa. «Para mí, esa es la idea clave de la vida, desde muy pequeña: liberar tu mente de toda influencia lo mejor que puedas para después comprender qué es lo que quieres lograr, y

hacerlo. Creo que esa es la única forma de hacer cosas nuevas que nadie haya hecho antes.»

Dos décadas después, bajo el mandato de Vladimir Putin, aún recuerda el efecto dominó de los cambios en los modos de consumo de la era Gorbachov: «A lo largo de la primera década del 2000, tuvimos buenos sueldos y supermercados enormes, como los de América. Celebramos el poder irnos de vacaciones a Miami y a la Provenza, devoramos comida extranjera, nos perfumamos con Paco Rabanne y nos vestimos de American Apparel», cuenta. «Pero en cuanto las campanas de la moda llamaron al patriotismo y la religión —la iglesia ortodoxa rusa—, todo el mundo empezó a escribir en sus Volkswagens y Mercedes: "Trofeo de Berlín", como si sus caros coches modernos fuesen el botín de guerra de la triunfal toma de Berlín del Ejército Rojo en 1945.»

Cuando empezó su mandato con el nuevo siglo, parte de la misión de Putin, además de quitarse de en medio a la anterior cuadrilla de oligarcas corruptos, era deshacer la glásnost y poco a poco lograr la reunificación de Rusia. Su estrategia incluía hacer un llamamiento a la antigua alma nacionalista rusa y para ello reforzó la unión entre la iglesia y el estado, prohibida durante el comunismo. En consecuencia, la iglesia ortodoxa resurgió como fuerza política y, con ella, unas opiniones tan restrictivas sobre los derechos reproductivos de las mujeres que para los progresistas de los países ricos son una atrocidad. Para las mujeres librepensadoras, como Pussy Riot, la camaradería entre Putin y el líder de la iglesia rusa, Su Santidad el Patriarca Cirilo, era una comunión de lo más impía.

La Catedral de Moscú fue en 2012 el escenario de la intervención con la que la banda saltó a la palestra internacional: una rapidísima muestra, aunque ejecutada a la perfección, de su plegaria punk. A dos de sus integrantes, Nadia Tolokónnikova y María «Masha» Aliójina, las enviaron a cárceles inhumanas lejos de Moscú. Antes de aquella escandalosa encarcelación, la banda ya estaba vinculada a otros movimientos artísticos de guerrilla de Moscú y había llevado a cabo acciones no solo en bares, sino, con espíritu situacionista, allá donde pudieran perturbar aquello contra lo que protestaran. Y eso podía ser la religión —como en esa plegaria punk en la que condenan los acuerdos de Putin y el patriarca Cirilo para eliminar los derechos reproductivos de las mujeres— o como se muestra en el vídeo de «Kropotkin Vodka», un vodka mítico que

desencadenará una nueva revolución, la hipocresía y la ferviente acogida del consumismo que impulsa a la élite rusa tras el comunismo:

Ocupa la ciudad con una sartén
Pasa el rato con una aspiradora, córrete con ella
Seduce a batallones de damiselas policías
Polis desnudos se regocijan en las nuevas reformas

¡El puto final de los conformistas sexistas!
¡El puto final de los putinistas sexistas!

Tras la dura experiencia de la cárcel y los titulares que siguieron en todo el mundo, Aliójina creó una pieza teatral llamada Revolution, no tanto un musical como un espectáculo audiovisual multimedia. El pequeño elenco de actores incluía a dos integrantes de la banda AWOTT, cuya teclista, Nastia Minerálova, también estaba en Pussy Riot. Alguien relacionado con la banda desde hace mucho tiempo contó en confianza: «En lo que respecta a hacer la música en sí, habla con Nastia». Sobre el escenario, era una figura importante en un espectáculo complejo y emotivo. Con una parquedad incisiva, la escalofriante actuación se desarrolla a toda velocidad mientras evoca el porqué y el cómo la banda despertó el interés de la indignación y la protesta feminista. Las artistas de Rusia y del este de Europa, a diferencia de muchas de las mujeres de este libro, a menudo pasan más tiempo luchando junto a los hombres contra el sistema dominante en general que contra el sexismo. «Creo que las divisiones de género son aburridas. Pussy Riot no lo formábamos solo mujeres, y nadie comprobaba el género de los posibles nuevos integrantes. Pussy Riot se burla de las feministas ortodoxas y es el resultado de la amistad entre dos personas, como a menudo pasa. Para ser sincera, creo que el punk no tiene nada que ver con eso. La mujer es libre cuando no necesita a un hombre como razón y centro de su existencia», dice Minerálova. A pesar de los problemas a los que aún se enfrentan las mujeres rusas, están familiarizadas con el feminismo, y las mujeres trabajan junto a los hombres desde la revolución de 1917. «Las mujeres daban a luz y volvían al trabajo solo unos días después. Daba igual que trabajasen en una fábrica o en el teatro», explica.

La periodista rusa Xenia Grubstein, productora asociada del documental que salió en 2013 Pussy Riot: una plegaria punk, me ayudó a ponerme en contacto con ellas y con las colombianas Fértil Miseria. «En las épocas difíciles, tenemos que tener mucho cuidado, pues el patriarcado aprovecha para promocionar sus intereses mientras los demás están ocupados luchando entre sí. En mi experiencia, los hombres y las mujeres se alían cuando tienen que hacer frente a un mal mayor y dejan sus diferencias a un lado porque el objetivo es luchar y ganar», señala. «Personalmente, ya cuando era pequeña recuerdo que no entendía muy bien lo de tener que decidirme por una identidad de género, pues ante todo sentía que era una persona, con mis propias ambiciones y anhelos.»

Minerálova opina igual: «No suelo pensar en mí como mujer. Crecí con mi madre, sin padres ni padrastros. No tengo un modelo del comportamiento mujer-hombre. Antes solía pensar que me limitaba, pero después me di cuenta de que, como la carencia de todo estereotipo, es de lo más liberador».

No hablemos mal de las Spice Girls por haber sido en los noventa la falsa fachada de un puñado de productores manipuladores y salidos. En Rusia, su adulterado Girl Power!, un eslogan plagiado a Kathleen Hanna y las riot grrrls, caló en la generación de Minerálova sin cinismo. Primero le impresionaron los Beatles, después las Spice Girls, y Sonic Youth y los Pixies le dieron un hogar musical. Antes del teclado, tocaba el bajo, inspirada por Kim Gordon de Sonic Youth y Kim Deal de las Breeders. Sobre la emotiva pianista de free-*jazz* Annette Peacock dice: «Cuando la vi en la portada de uno de sus LP, con su sonrisa huraña, entendí que las mujeres tienen derecho a ser tímidas».

El mítico licor que con la letra de la canción invocan Nadia Tolokónnikova y Katia Samutsévich y que insuflará a los débiles la fuerza para luchar por el cambio, casi como Popeye cuando engulle espinacas, recibe su nombre de Piotr Kropótkin (1842-1921). Tras abandonar el ejército y a su familia aristocrática, eligió la cooperación antes que la competición y fue uno de los fundadores del anarquismo que estimuló a Vi Subversa y a Crass. «El vodka Kropótkin es una bebida que incita a la gente a protestar, quemar y destruir», dice Minerálova.

A pesar de no haber recibido formación musical, el talento de Minerálova es evidente en temas con gancho como «Kropotkin Vodka». Desde el principio, la canción es tan frenética que engulle al oyente con su

mandíbula de guitarras y batería distorsionadas. La vocalista anónima —todas las Pussy Riot permanecen, si es posible, en el anonimato, de ahí los famosos pasamontañas con los que ocultan su rostro— ladra una letra en ruso que es como una bofetada a Babilonia. Las sirenas aúllan mientras la canción crece hasta un clímax gritado al unísono. Esta canción enloquecida se ha estructurado de tal manera para que siga teniendo sentido aunque sea interrumpida de golpe —por ejemplo, si interviene la policía, como ocurre en el vídeo—. En parte funciona porque la estructura de la canción se ha arreglado con tanta precisión como un single de surf-*rock*, con el que comparte cierta similitud, solo que hasta arriba de Ritalin.

«Para cuando hicimos "Kropotkin Vodka" en 2012, Maxim Iónov de AWOTT y yo llevábamos tocando juntos unos seis años. Hice un ritmo guay con un sintetizador Kord y añadí el bajo. Maxim me ayudó con el teclado, una melodía tierna, electrizante. Le estoy agradecida. Apenas sabía cómo hacer canciones guays y quería aprender», cuenta Minerálova. «Del 2000 al 2010, en Rusia el punk todavía era algo exótico y artificial, una colección de estereotipos, aunque a lo mejor es así en vuestro oeste cuando los artistas empiezan a tocar, ¿no? Nadia y Katia querían algo más retro, necesitaban una guitarra. Me gustaban Atari Teenage Riot, pues hacían un sonido muy guay, atronador y rebelde con pocos instrumentos. Mucha letra, un ritmo fuerte, sintetizadores que te atraviesan las orejas. Voz y sampler, pensé. Ese es el minimalismo que tiene que adoptar Pussy Riot para actuar en la calle.»

La receta de Minerálova para el sonido de Pussy Riot se pone a prueba y triunfa durante la acción urbana de «Kropotkin Vodka», grabada en vídeo por varios activistas entusiastas. «No habíamos organizado nada, no teníamos plató», cuenta Minerálova. «Tampoco es que nadie supiera tocar la guitarra.» En el vídeo, con sus característicos pasamontañas en colores primarios, Pussy Riot tocan la canción a todo volumen, rocían a un público eufórico con un extintor y aprovechan todo lo que pueden el escenario improvisado hasta que las obligan a detener el concierto sorpresa, como era de esperar. Entre las escenas del desaforado concierto, vemos a las chicas de los pasamontañas chillones atacando el consumismo con un pogo salvaje en medio de la elegante decoración en oro y blanco de una tienda pija llena de bolsos carísimos, los nuevos dioses del lujo de la élite rusa que han sustituido a los viejos líderes.

«No meto a las mujeres en una categoría humana especial, como tampoco separo el punk de la música en general. La división actual está pasada de moda, ¿no crees?», añade Minerálova. «Creo que deberíamos combinarlas todas y después dividirlas en grupos que sean más contemporáneos; todos los estilos de música, géneros, formas de arte, religiones, y también todo el dinero del mundo. Comprar es algo que hacemos cuando llega algo de dinero a nuestras manos para compensar nuestra falta de alegría de vivir. Como punk, quiero conseguir algo extremo no por amor, sino por aburrimiento.»

En la Rusia postcomunista, en el Nueva York *post*-punk, incluso en la más sosa ciudad de Hastings, en la pintoresca costa sur de Inglaterra, esa espantosa sensación que Lucio Anneo Séneca, el filósofo estoico, llamó «hastío» —una gran lasitud y falta de interés por todo, lo que Minerálova llama aburrimiento— puede ser un motor pasivo del punk. Sin embargo, es la cara B del single: sigue siendo el mismo disco. Escucha lo que está detrás de las palabras. Un anti hastío sale a borbotones tanto de Pussy Riot como de la canción «Made in England» de Maid of Ace. Publicada en 2016, el rasgueo de la guitarra, con un riff cada vez más agudo según va saltando vertiginosamente de un acorde a otro, grita «¡Optimismo! ¡Mañana!», como si con ello provocasen a una élite internacional cada vez más corporativizada que busca acabar incluso con las autoridades regionales y los intereses nacionales autónomos de esos gobiernos que los punks tanto han criticado.

Maid of Ace son hermanas. Todas se ajustan al acrónimo ACE: Alison «Ali» Cara, cantante y letrista; Anna Coral, guitarrista; Abby Charlotte, batería; y Amy Catherine, bajista. Las hermanas Elliott son un cuarteto genético. A pesar del ritmo frenético de «Made in England», alegre y directa como el himno de estadio de fútbol en el que aún se puede convertir, la canción es tan nostálgica como el gran éxito de la Segunda Guerra Mundial «White Cliffs of Dover» de Vera Lynn. Tras casarse en 2015 con el cantante de la banda punk de Los Ángeles A Pretty Mess, Ali

empezó a alternar entre hogares, por lo que este himno a lo británico se escribió en Los Ángeles.

«La canción empezó porque tenía nostalgia, pero también habla de querer estar viajando por ahí. Estás atrapada en el agujero de mierda que es tu ciudad y solo quieres salir; cuando sales, solo quieres volver a casa. ¡Es un bucle agridulce!», se ríe Ali.

Para el vídeo de «Made in England» de su disco de 2016 Maid in England, las hermanas se pasean por su barrio como sus coetáneas Skinny Girl Diet. Sin embargo, mientras SGD son unas supervengadoras en trajes de látex que salvan a mujeres en apuros, Maid of Ace son más campechanas y terminan en el *pub* del barrio con sus colegas, fumándose un porro junto al mar y bebiendo latas de cerveza y sidra de la botella en los columpios. El vídeo, que se grabó en su *pub* habitual, retrata la forma en que estas buenas ciudadanas de Hastings se están enfrentando a los retos situacionistas que expuso Guy Debord, quien puso en duda la validez de dedicarle nuestro tiempo al tipo de trabajos desmoralizantes que la generación de Maid of Ace ni siquiera aspira a conseguir.

«Nosotras y casi toda nuestra pandilla o trabajamos en *pubs* o estamos en el paro. ¡Aquí es lo más habitual! Vas siempre de trabajo en trabajo. Creo que hemos trabajado en la mitad de los *pubs* de la ciudad», cuenta Ali.

Lo más interesante es que los únicos puestos en los que Maid of Ace se ven trabajando al margen de la música son los que ofrecen panaceas, en concreto el alcohol, para mitigar o paliar ese aburrimiento que describe Minerálova. Sin embargo, la imagen que transmiten las personas de todas las edades que vemos en el *pub*, ninguno de ellos con la ortodoncia habitual de un actor de Hollywood, es que están disfrutando de la vida (al menos de ese momento). Por muy difícil de creer que esto sea para los literatos digitales alienados, los no actores del vídeo, los amigos de la banda en la vida real, disfrutan de la cercanía de su comunidad no virtual. Esta conexión básica, sin pretensiones, que no cuesta nada (bueno, en este caso igual una ronda de cervezas, aunque el encuentro podría ser perfectamente sin alcohol), puede hacer que la gente se mantenga entera, incluso feliz, cuando el apoyo «normal» de la sociedad se ve amenazado. Maid of Ace le cantan a Inglaterra, pero sus canciones se pueden aplicar dondequiera que estemos. Con sus voces entusiastas, asaltos rítmicos

repentinos y estribillos orgánicos y populares, Maid of Ace son estrategas que nos muestran cómo seguir adelante.

La presión por adaptarse a un entorno laboral competitivo y altamente estructurado no siempre propicia el arte (durante décadas, la brillante escena musical británica ha existido gracias al tiempo libre del que disponían los estudiantes de arte), y las chicas lo saben. Esta no es su única canción sobre el dinero. Ali escribió «Minimum Wage» cuando estaba en un curro desmoralizante en el que esperaba que la ascendieran para empezar a ganar el salario mínimo. Después esperaba que se lo subieran. Muchos se identificarán con la frase que abre la canción y que Ali gruñe: «Voy a mi banco todos los días / Y siempre dice lo mismo: / [voz robótica] "Tienes cero libras y cero peniques[21]"».

«En Hastings hay mucho talento artístico y musical, y creo que tiene mucho que ver con el estilo de vida. Trabajamos lo justo para ir tirando, porque hacer lo que nos gusta es mucho más importante que tener un trabajo estable de 9 a 5 y un buen sueldo», comenta. «Además, es mucho más difícil encontrar/conseguir ese tipo de curros. De donde yo vengo, la gente se busca la vida como puede. No sé cómo hace la gente para salir adelante. La mitad del tiempo seguimos de okupas, ¡en casa de nuestra madre! ¡Ja, ja!»

> *Madre dice que me busque trabajo*
> *Bebo Strongbow en el pub*
> *Atrapada en la rutina, no me voy a rendir*
> *He visto el mundo, pero cuando me harto,*
> *Allá donde deambulemos, todos los caminos conducen a casa…*
> *Porque nos han hecho en Inglaterra, nos han hecho en Inglaterra*[22]…

En el vídeo, evidentemente aún sin trabajo, vemos a las Maid of Ace salir de la oficina del paro entre risas; a malas todavía pueden acoplarse en casa de sus padres, como hizo Tessa Pollitt en casa de Nora. «Nos apañábamos sin dinero», recuerda Pollitt. «Ni quería ni sabía cómo hacer un trabajo normal. Queríamos dedicarle todo nuestro tiempo, energía y dedicación a las Slits; teníamos una misión.» Cuando las Slits anhelaban bienes materiales a través de los escaparates, el paro era alto, las huelgas

impedían los servicios básicos, la moral estaba baja y el trabajo escaseaba. Nueva York, por su parte, con sus chabolas para personas sin hogar y edificios convertidos en cenizas, era una ciudad insalvable según el gobierno federal y se estaba derrumbando por las epidemias del *crack* y el sida. Cynthia Sley, de las Bush Tetras, declaró en The Guardian que nadie trabajaba: «La gente o hacía música o arte o películas o teatro o cualquier locura. Mucha gente con muchas ideas y al mismo tiempo. No conocía a nadie que trabajase, cosa que ahora no pasa». En otras palabras, Pollitt y Sley no habrían querido un trabajo normal aunque hubieran podido tenerlo. Aun así, querían que alguien tuviera trabajo, así podrían tener un público que pagase la entrada. Quizás no para los artistas, pero para mucha gente tener un trabajo convencional equivale a tener dinero y autoestima.

Por aquel entonces, tanto en Inglaterra como en Estados Unidos, había esperanzas de que en algún momento se generara empleo. El contexto de la generación que representa Maid of Ace es diferente porque hay poco trabajo, y habrá aún menos para la gente normal sin competencias digitales avanzadas. La automatización, digitalización, mercantilización y globalización de empresas como Amazon y Google —prácticamente naciones en sí mismas capaces de amedrentar a los gobiernos— ponen en peligro al pequeño empresario local e independiente. La brecha entre ese uno por ciento, prácticamente masculino, que posee la mitad de la riqueza del mundo y los demás es cada vez mayor. Así que las Maid of Ace trabajan en el *pub* cuando no están de gira porque no pueden hacer lo que hicieron Pollitt y Sley en los setenta, una década más alocada y libre. Y trabajan allí porque, aparte de todo lo demás, aunque las calles comerciales se están quedando vacías, esos palacios del recreo que son los *pubs* resisten. Además, la banda ensaya en el piso de arriba. Son las bardas de la generación postrabajo, para quienes la desigualdad económica es tan grande que se ha creado una nueva clase marginal y se la ha dejado a su suerte. Tendrán que apañárselas como puedan y encontrar la forma de no aburrirse. En la vitalidad de la canción de Maid of Ace, con su espíritu de resistencia innato, se vislumbra una solución.

Mientras escribía este capítulo, las mujeres de la BBC, como sus homólogas de Hollywood, protestaban enérgicamente contra una velada brecha salarial cada vez mayor entre ellas y sus compañeros. Cuando se lo mencioné a una amiga que trabaja como autónoma para medios de comunicación, me contestó: «Vaya novedad». Algunas veces parece que,

como llevamos tanto tiempo luchando por la igualdad salarial, le falta el atractivo de temas más actuales. Algunas de las artistas de este libro son reacias a llamarse «feministas». Sin embargo, cuando les preguntas si creen en la igualdad salarial, la respuesta es siempre «sí», lo que en el fondo significa que son feministas.

Quizás esta lucha tan sumamente larga por la igualdad salarial de las mujeres se ha vuelto invisible porque tiene ya unos cuantos años; qué irónico que ese sea el sino que temen todas las mujeres. Sin embargo, la brecha salarial de género es una herida que hará que la sociedad sea desigual hasta que se cure. Solo hay que verlo en el contexto de la década del 2010 y las que le seguirán; es poco probable que en el futuro, en la era de los drones y los coches autónomos, veamos un incremento en el tipo de trabajos que no requieran una especialización. A ese telón de fondo hay que sumarle una devaluación económica de las artes cada vez mayor, al menos al nivel del humilde trabajador cultural, y añadirle que las aportaciones de las mujeres en general apenas se valoran, como demuestra la dispersa y desgarrada herstory del punk. Además, no podemos olvidar que todos estos ingredientes se encuentran dentro de las mismas sociedades megacorporativas que dejan al individuo con menos espacio, más vigilancia y menos oportunidades de abrir la piñata del éxito/bienestar. Está sobre nuestras cabezas, tentándonos incluso cuando la rama de la que cuelga, y que sujeta el uno por ciento que todo lo controla, se aleja cada vez más. Sin embargo, las chicas de Maid of Ace y sus colegas del *pub* quieren que veamos que son invencibles. Aún se lo pasan bien, porque les impulsa la misma energía alegre y beligerante que proyectan en su música: esa sensación valiente que garantiza que todo perdedor gana alguna vez. La felicidad crea fortaleza. Contra todo pronóstico, lo que las hermanas Elliott realmente están cantando es «encontraremos la forma de rebelarnos porque vivimos y tocamos como queremos».

La osadía y el valor de las mujeres artistas que desafían las dificultades se ha de festejar; como las mujeres de este capítulo, que encuentran la manera de disfrutar de la vida y crear lo que quieren con o sin dinero tras hacer acopio de todos los recursos a su disposición. Y cuando Babilonia o el universo decida colmarte de lujos, no te los zampes de golpe. Guarda lo que necesites para hacer lo que tengas que hacer y no olvides repartirlo por ahí. Como hizo Patti Smith.

Crass, «Smother Love» (Reino Unido, 1981).

Del LP del colectivo anarcopunk por la liberación femenina Penis Envy. Una sátira salvaje sobre el matrimonio con una batería atronadora.

Cherry Vanilla, «The Punk» (EE. UU., 1977).

En esta canción, la histriónica Cherry Vanilla, con su aire glam a lo Warhol/Bowie, le declara su amor al punk británico.

Gia Wang/Hang on the Box, «Asshole, I'm Not Your *Baby*» (China, 2001).

Una canción feroz de desamor de la primera banda de punk china formada únicamente por mujeres que, además, no quieren novios controladores.

Vivien Goldman, «Launderette» (Reino Unido, 1981).

Sí, la autora de este libro también es una cantante *post*-punk que disfrutó de un revival décadas después. Esta es mi mordaz visión de un desamor.

Chrissie Hynde, «Precious» (Reino Unido/EE. UU., 1980).

Saltan chispas entre la chica atrevida y el chico malo. ¿Se arriesgará? De una punk con una voz atemporal.

Kartika Jahja/Tika & The Dissidents, «Tubuhku Otoritasku» [«Mi cuerpo, mi elección»] (Indonesia, 2016).

Una punk que se enfrenta a un régimen opresor, denuncia los crímenes sexuales y reclama los derechos de las mujeres.

7 Year Bitch, «M. I. A.» (Estados Unidos, 1994).

La rabia y el dolor tras la violación y asesinato de su amiga y mentora, la cantante Mia Zapata, inspiró a esta banda de Seattle a componer canciones más viscerales.

Rhoda Dakar with the Special AKA, «The Boiler» (Reino Unido, 1982).

La protagonista del movimiento *ska* 2 Tone entrega una canción cinemática con un relato desgarrador sobre una violación durante una cita.

Alice Bag/The Bags, «Babylonian Gorgon» (EE. UU., 1978).

¿Arremete contra un amante o contra el patriarcado? Alice Bag recurre a una mezcla de mitologías para quitarse a él/ello de en medio.

Grace Jones, «My Jamaican Guy» (Jamaica/EE. UU., 1982).

La inimitable e inclasificable Grace Jones hace las paces con sus raíces en esta hipnótica canción de amor/deseo.

Tribe 8, «Checking Out Your Babe» (EE. UU., 1996).

La tribu de bolleras divertidas pero mordaces de San Francisco reinventa la pista de baile. Chicos, ¡cuidado con vuestras novias!

Au Pairs, «It's Obvious» (Reino Unido, 1980).

Comprometidas, entregadas y algo irónicas, las activistas Au Pairs proyectan un juego de emparejamiento en el que manda la igualdad de género.

Mo-Dettes, «White Mice» (Reino Unido, 1979).

Las descaradas Mo-Dettes abrazan la frivolidad femenina. Ellas deciden cuándo les apetece flirtear y quién será el afortunado.

Neneh Cherry, «Buffalo Stance» (Reino Unido, 1988).

Neneh Cherry, vanguardista y cosmopolita, encandila en esta canción con su compleja descripción de la seducción urbana.

3.
AMOR/DESAMOR
Rompiendo con el binarismo

> La palabra «dolerse» puede asociarse a otras palabras para emociones: ira, odio, amor. Reemplazar una palabra para una emoción con otra palabra produce una narrativa. Nuestro amor puede crear la condición para nuestro dolor, nuestra pérdida podría convertirse en la condición para nuestro odio, y así sucesivamente.
>
> Sara Ahmed, La política cultural de las emociones[23]

«NO SÉ SI ENTIENDO LO QUE QUIERES DECIR con “por qué”. ¿Por qué qué?» La artista Gee Vaucher, cofundadora de la banda protoanarcopunk Crass y letrista de su «Smother Love», respondía de este modo a una pregunta sobre la canción y, al hacerlo, demostraba que el mito de la banda famosa por cuestionárselo todo era cierto. El tema es una disección devastadora de las paparruchas hipócritas que se dicen para vender el matrimonio, y su energía arrolladora y letra abrasiva caen sobre el patriarcado como aceite hirviendo desde las almenas de un castillo. Crass le escupen al matrimonio por ser un microsistema unilateral de control social.

Siempre vestidos de negro, vivían en la comuna Dial House, en Essex. Aquella casa rural del siglo XVI tenía una política de puertas abiertas y podría considerarse un anti-Camelot no jerárquico. Los rastafaris jamaicanos llaman Babilonia al sistema social capitalista/neoconservador o neoliberal y Crass les dan la razón: el viejo enfoque es explotador y su colapso está a punto de caramelo. Ambos aborrecen y rechazan sus frutos. (Cuando David Bowie rechazó el título de Caballero de la Reina y no se lo dijo a nadie, eso sí que fue punk.)

Entonces, ¿por qué amar? ¿Por qué no amar? El punk suele asociarse con la guerra y el odio, pero solo porque siguió al supuesto final de los ideales *hippies* de los sesenta. Aunque se disfrazó con otro nombre, la meta final era la misma, solo que escrita al revés. Además, cuando Crass se formó en 1977, varios de sus integrantes sí que se liaron y siguieron relacionándose durante al menos los siete años de vida de la banda. Da igual lo indiferentes o cínicos que seamos ante las ideas románticas del amor que el consumismo nos ha metido en la cabeza, el amor persiste y persistirá, abriéndose camino por las grietas de las corazas emocionales más gruesas. El amor parece innegociable, como el aire y el agua.

En los últimos años, una serie de escándalos de gran repercusión han salido a la luz, desde las acusaciones al padre de América, Bill Cosby, al saque inicial del movimiento #MeToo tras la caída de Harvey Weinstein de la cima del poder fílmico cuasi absoluto. Naturalmente, la industria de la música, por su cultura predatoria, pronto tuvo varios ídolos redundantes. La cantante punki Ke$ha demandó al productor Dr. Luke por acoso sexual antes de que el movimiento #MeToo abriera en 2016 las compuertas a la ignominia de los abusos y el privilegio masculino, ahogando la reputación de figuras como el titán de la industria/productor L. A. Reid e incluso la del gurú zen del hip hop Russell Simmons. Esa vieja idea propia de la revista Cosmopolitan, según la cual hay que acostarse con un productor mucho mayor para conseguir un contrato discográfico, está muy alejada del punk (excepto si te mola muchísimo, claro; ese es otro tema). Para hacer lo que hay que hacer, hay personas que eligen pasar completamente, salirse de los engranajes del romance para evitar las peligrosas grietas en el camino por las que el poder de una chica se puede filtrar. Hasta que llega la situación, la persona adecuada. El amor punk parece componerse de los errores que se cometen de camino a ese cuasi destino escurridizo. El abandono insensato del punk a menudo conduce a pasiones impredecibles, y para las chicas vulnerables, el saludable amor propio se puede perder al dejarse llevar por el nuevo ritmo; aunque esa época salvaje puede venir muy bien para alimentar futuras ensoñaciones nostálgicas.

Pero a lo que iba. Cuando el punk empezó a mediados de los setenta, vivíamos en una época estimulante aunque confusa en lo que a sexualidad se refiere. Para la contracultura, las canciones de amor eran algo flojas y blandengues; lo suyo eran las canciones de desamor. El gobernador de California, Ronald Reagan, puso en marcha la primera ley para el divorcio

de mutuo acuerdo en 1970. Según un informe de 2011 de la oficina del censo, la tasa de divorcios no dejó de subir de forma constante hasta que se disparó a principios de los noventa, coincidiendo con las riot grrrls. La breve y, para muchos, magnífica ventana que se abrió con la aparición de la penicilina y la píldora para vivir la sexualidad de forma desenfrenada no es que fuese, en Inglaterra y en Nueva York, muy puritana. En Gran Bretaña, la homosexualidad se había legalizado en 1967. El temor a ser llamadas «putas» al que se tuvieron que enfrentar las riot grrrls en la costa noroeste de Estados Unidos en los noventa nunca fue un problema en Gran Bretaña, donde se daba por hecho que todos los punks, chicos y chicas, eran putas, y a mucha honra.

¿De dónde sale, entonces, este anverso, el desamor? Aunque bandas como Tribe 8 a veces escenificaban en sus conciertos lo que para los más convencionales es sexo extremo —como el sadomasoquismo y el fetichismo—, el punk puso a prueba los límites del amor. Puede parecer que las normas están para saltárselas, pero en su inocencia los punks descubrirían que algunos tabúes nunca han de romperse. Por desgracia, incluso la pedofilia ha formado parte de la saga punk. La foto de la cantante Annabella Lwin, una menor, posando desnuda en la carátula de uno de los discos de Bow Wow Wow, grupo que el ex mánager de los Sex Pistols Malcolm McLaren había montado, era una pista. Las camisetas con fotos de niños prepúberes desnudos que vendía SEX, la *boutique* de King’s Road que McLaren tenía con su entonces mujer, la diseñadora Vivienne Westwood, hoy se considerarían menos «guays». Con suerte, la reciente avalancha de escándalos por abusos sexuales a menores ha creado límites más sólidos frente a los patrones de un tipo de abuso institucional que en el pasado mucha gente no hubiera ni creído que existiera. Incluso ha desestabilizado a la BBC, donde tanto el sexismo como la pederastia proliferaron cuando era prácticamente el único medio de comunicación británico. Para las mujeres, por desgracia, la saga del desamor no se limita a un simple zarandeo de las antiguas costumbres.

El espíritu pícaro y provocador de la filosofía situacionista de Guy Debord respaldó los acontecimientos que acompañaron al disco en el que sale «Smother Love», Penis Envy, cuyo título sacaron de un ensayo de Sigmund Freud de 1908. Los integrantes de Crass veían las ideas de Freud con escepticismo, por no decir con sarcasmo, por su supuesta visión heteronormativa del sexo y, por tanto, de las relaciones entre los géneros.

¿Acaso no podía Freud anhelar a escondidas un par de tetas, para variar? Dedicado a destripar esa desigualdad, Penis Envy siguió a la propuesta que habían hecho dos años antes con el LP The Feeding of the 5000, en respuesta a la ególatra guerra de la primera ministra Margaret Thatcher en las Malvinas. En él se reflejaba el sentimiento generalizado de que con el conflicto Thatcher buscaba manipular una crisis para quedarse en el cargo, sin importarle las vidas que se perdieran, más que defender los intereses de los isleños, atrapados en su esquina de la lucha colonial. En 1981, los integrantes de Crass alternaron la voz cristalina de clase media alta de su cantante Eve Libertine imitando a Margaret Thatcher con grabaciones de Ronald Reagan y crearon una cinta falsa que sugería que los dos jefes de estado eran cómplices y estaban en realidad hablando de la dirección de la guerra de las Malvinas. La falsificación se introdujo a través de Holanda y engañó a tantas personas que se creó un buen revuelo en las altas esferas; ambos gobiernos pensaron que se trataba de una jugarreta del Kremlin. La mala fama también vende y aquella llamada de atención a Thatcher y Reagan necesitaba una sucesora de peso, o lo que en ese momento Crass pensaran que era interesante, y resultó ser el sexismo.

La importancia del siguiente proyecto del colectivo, Penis Envy, quedó patente cuando se prohibió y confiscó de la tienda de discos independiente Eastern Bloc de Mánchester por ser un «artículo obsceno publicado con fines de lucro». El personal y las lectoras de Loving, una revista para adolescentes que despachaba frivolidades románticas, también se llevaron una sorpresa cuando recibieron un flexi disc blanco gratuito con una balada anodina llamada «Our Wedding», que un grupo llamado Creative Recording And Sound Services (¿lo pilláis?) le había ofrecido gratis a la revista. En realidad, condenaba el matrimonio con tanta fiereza como la anarquista Emma Goldman (1869-1940): «Es esta servil conformidad con la superioridad del hombre lo que ha hecho que la institución matrimonial se mantenga en apariencia intacta por tanto tiempo». Como dirían generaciones posteriores, a la revista Loving le habían hecho una punkada.

Si aquel obsequio hubiese inspirado a las adolescentes a investigar un poco, habrían oído una evisceración deslumbrante de lo que Crass veía como el cadáver en descomposición de una institución corrupta, el matrimonio, que Loving prostituía. «Smother Love» era como atraer a la juventud con un refresco azucarado y luego cambiárselo por zumo natural con pulpa. Las intelectuales feministas de los setenta, como Dale Spender

en su libro Man-Made Language, analizaban la forma en que uno de los lenguajes más concisos y floridos, el inglés, podía modelar nuestra mentalidad con un sesgo a favor de las personas con penes. Estas ideas no le pasaron desapercibidas a esta banda que había frustrado las expectativas clásicas del anarquismo al vender bien, casi a su pesar.

«Acabábamos de sacar The Feeding of the 5000 y estábamos pensando en el siguiente proyecto. Feeding fue un éxito inesperado y el público quería más de lo mismo, pero no trabajábamos así. Las mujeres en la banda tenían cosas que decir sobre el sexismo y otros ismos que atan a las personas y contribuyen a la brecha, así que empezamos a escribir canciones nuevas», explica Gee Vaucher. «Las ideas se fueron filtrando. Cuando tuvimos suficiente material, empezamos a grabar. Tardábamos lo que hiciera falta. No teníamos la presión de una fecha de entrega.»

La claridad y frescura de clase alta de Eve Libertine arroja palabras a gran velocidad, como ladrillos en una manifestación, en contraste con una guitarra que rebota sobre un ritmo que habita en un punto intermedio entre unos tambores tribales y una banda militar que toca en un parque un domingo por la tarde a la hora del té. El resultado es un minuto y medio feminista, furioso y vertiginoso.

> *Dime que soy tu todo, construyamos un hogar*
> *Podemos construir una casa para dos, los críos vendrán después*
> *La prueba de nuestra normalidad justifica el mañana*
> *Romance, romance…*
> *El amor es otra trampa, otra arma social*
> *Otra forma de esclavizar a los hombres y tener a las mujeres a su disposición*[24]

Las palabras se deslizan por la lengua de Libertine con precisión lúbrica, evocando dramatismos, mientras gotas de miel adulterada con ácido caen de cada cuidada y atropellada sílaba. La canción se convierte en una atracción de feria fantasmal que atraviesa los horrores de las deprimentes dinámicas que veían en tantos matrimonios y la presión por casarse que ejerce la sociedad dominante, normas que han de obedecerse para ser bien recibidos en ella.

Como el punk es un colectivo informal de gente diferente que comparte su marginación de los estándares convencionales (reglas que cambian tanto como un puente colgante entre dos icebergs que se derriten bajo ráfagas de viento), es inevitable que exista cierta alienación en el amor punk. Hay suficientes canciones como para confirmar que lo del punk no es hacer canciones de amor al uso: «Till the Wheels Fall *Off*», de la banda de Seattle L7, la regia «Come Hither» de Bratmobile o «You Drive Me Wild» de las Runaways. Sin duda hay otras, pero para el amor punk lo recomendable es empezar sin expectativas; al igual que, como algunos dirán, para cualquier tipo de relación. Las personas con una vida más estructurada son menos propensas a sentirse atraídas por el desorden del punk (salvo que remueva algo primitivo, encerrado en lo más profundo).

En el estrechísimo campo de las canciones de amor punk sin complejos, quizás la más pura es «The Punk», de la publicista, escritora, actriz y después música Cherry Vanilla. Gran parte de la cultura estadounidense de mediados a finales de siglo ha estado marcada por la larga sombra de Andy Warhol, el corazón de las distintas etapas de la escena artística neoyorquina, cuya afinidad por las personas trans convirtió en estrellas a personalidades como Candy Darling. The Velvet Underground fue el grupo de la casa. Naturalmente, Warhol se sintió atraído por la artificiosa música glam andrógina que salía de Inglaterra a mediados de los setenta, en la que la bisexualidad era una virtud. Entre los acólitos que pusieron a Warhol en contacto con el rey del glam, David Bowie, estaba Cherry Vanilla. «The Punk» estaba incluida en su LP de 1978, Bad Girl, para el que la leal portavoz de Bowie lució una cabellera roja en la portada que probablemente saliese de la carta de tintes de Manic Panic, como si fuese la prima divertida de Ziggy Stardust.

«Bueno, nunca nos vimos como una banda punk, pero seguíamos el movimiento punk británico con mucho interés… y además los Ramones lo estaban representando en Estados Unidos. Así que va de los punks británicos (benditos sean), los Ramones y mi novio/coautor de entonces,

Louie Lepore», recuerda Cherry Vanilla. «Creíamos que era una cancioncilla pop pegadiza y podrían ponerla en la radio. ¡Esperábamos que fuese nuestro gran éxito! No lo fue, pero ahora parece tener vida propia. Grupos jóvenes en Alemania e Italia la están versionando en directo y eso es emocionante. Sigue viva.»

El tipo de grupo de *rock and roll* genuino, en el que un Ziggy joven quizás hubiera querido tocar la guitarra, se abre paso mientras Cherry Vanilla, con su suave acento de Nueva Jersey, envuelve las humeantes palabras en su lengua.

Chaqueta de cuero negro y una motera a su lado
Gafas de sol grandes y el pelo alocado
Miles de tachuelas en sus viejos jeans
Dice que es de la ciudad, pero es de Queens
Guitarra rosa chicle y un ampli ajado
Sube al escenario como si hubiese triunfado[25]…

«The Punk» se introduce en los anhelos de los adolescentes suburbanos por caminar, o al menos darse una vuelta, por el lado salvaje. Su veneración cristalina por los chicos malos sobre el escenario pertenece al estrato más profundo de los deseos. Sin duda, esta es la canción de amor más inocente del punk: una canción de amor propio.

Hay más canciones punk de desamor que de amor. ¿Acaso podría ser de otra forma, cuando las componen outsiders que lidian con los tentáculos del patriarcado? Es un estruendo diseñado para derribar viejos muros (y eso ya no solo significa las convenciones románticas de los cincuenta, también las de género). Desde sus inicios en los setenta, el punk ha creído que el *statu quo* se está desmoronando y, con él, a menudo, las expectativas de una domesticidad duradera.

Mientras que todo el afecto que transmite «The Punk» brilla por su ausencia, todo el desdén de Crass hacia las paparruchas del

sentimentalismo consumista parece reflejarse en la canción «Asshole, I'm Not Your *Baby*» del disco Yellow Banana de Hang on the Box, la primera banda de punk china formada solo por mujeres.

No quiero otro chico
Que me tiente
No quiero mentir
¿Estás listo para llevarme contigo?
¡Gilipollas, no soy tu chica[26]*!*

«No quieres oír lo que voy a decir», gruñe Gia Wang, la cantante y letrista, que grabó el disco en 2001 cuando tenía dieciocho años. «Soy una zorra. Soy infantil y caprichosa. Romperle el corazón a un chico es tan fácil como romper una hoja de papel», presume.

Wang se nutrió de los discos de *rock* británico y norteamericano que empezó a escuchar con trece años y formó su primera banda en el colegio. Ni el *rock* ni el pop habían calado en China y el punk extranjero circulaba en cintas ilegales de contrabando. Tras pasar por la Revolución Cultural impuesta por el gobierno y los excesos de la Banda de los Cuatro original (los que inspiraron el nombre del grupo de Leeds, Gang of Four), que desembocaron en un estado de anarquía en el que estudiantes e intelectuales fueron desterrados a zonas rurales, a principios de los noventa China empezaba a salir de veinticinco años de aislamiento, durante los cuales la única música permitida era la del folclore o la del jingoísmo de la Revolución Cultural. Inevitablemente, aquello dio lugar a trauma y alienación, pero también al desarrollo de una subcultura punk llamada yaogun que luchó por establecerse dentro de las reformas de la nueva China, también llamadas «socialismo con peculiaridades chinas». Había mucho control, aunque no siempre se imponía. En teoría, los músicos no podían actuar sin permiso, y a veces se les prohibía; los locales de *rock* eran ilegales por definición. La escena de punk-*rock* de Pekín empezó a finales de los ochenta, impulsada por un músico llamado Cui Jian y su canción «Nothing to My Name» (que más tarde sería un himno para los manifestantes de la Plaza de Tiananmén). Aunque en ese mundo subterráneo provocador había alguna chica, tuvo que pasar toda una década para que las punks de Pekín, como las veteranas Cobra y Hang on the Box, hicieran piña.

«Entonces no era fácil hacer música aquí, y tampoco es que el mercado chino nos acogiera. Por suerte, un sello japonés nos fichó y nos salvó», cuenta Wang. «Si no, me habría tocado volver a ser diseñadora.»

Según Jonathan Campbell, autor de Red Rock: The Long, Strange March of Chinese Rock and Roll: «Estar en un grupo en 1998, ya fueses hombre o mujer, era algo gordo: la sociedad no podía entender/procesar la idea de querer dedicarse a la música de esa forma, e incluso diría que sigue siendo así. Gia fue una voz importante desde finales de los noventa hasta la primera década del 2000. HOTB fueron importantes para las jóvenes chinas (y para los hombres, la verdad) porque vieron que no eran lo que se "suponía" que tenían que ser. Pese a lo mucho que repiten en el comunismo que las mujeres sostienen la mitad del cielo, las trataron (tratan, creo, aún) espantosamente mal».

Salvada de su plan B profesional, en los cambios rápidos de «Asshole, I'm Not Your *Baby*» Wang vacía sus pulmones con un aullido primigenio terapéutico, que a pesar de no destacar por su afinación, es enérgico y melódico en su desafío. «¿Estás listo?», el gancho es primario, como en el pop surfero de los sesenta. Su voz apalea una pared de guitarras procesadas que siguen a un bajo poderoso. En el break, Wang juega con su voz duplicada y luego se zambulle de nuevo en la vorágine del título gritado/cantado en inglés antes de acelerar por la autopista rítmica del compás 4 por 4 del estribillo final. De principio a fin, se la oye alegre, incluso cuando alarga el insulto en un sorprendente cierre de aire *blues*.

En su primer concierto importante en el famoso Scream Club de Pekín, Wang conoció a un apuesto estudiante inglés y la naturaleza siguió su curso. Cuando se le caducó el visado, se tuvo que volver a casa durante un año. Aun cuando Wang pudo hacerse con un móvil en aquellos días previos al internet doméstico, la comunicación era constante pero limitada. Pronto el romance pudo reiniciarse, vivir. «Estaba esperando a mi novio en el aeropuerto de Pekín y, cuando lo vi, pensé: "Oye, espera, este es mi novio. Creo que lo amo, no estoy segura ¿Qué es el amor?"», se preguntó Wang, haciéndose eco inconscientemente de la respuesta anarquista de Gee Vaucher. Cuando Wang se hizo esa pregunta existencial, se olvidó de toda pretensión de chica buena tradicional.

Como Vaucher, Wang se hace preguntas, pero mediante una ruta y lógica inversa, y llega a una conclusión diametralmente opuesta. Casi con turbación, Wang se declara a favor de Trump; dudo que él le devuelva el

cumplido, pues la política de derechas que representa es bastante reacia a las chicas punk que denuncian abusos, por muy catártico que sea.

Al final resultó que la inconformista Wang es una outsider entre las outsiders, pues es la única artista —no solo en este libro, sino que yo conozca dentro de este género musical— que se posiciona directamente con los ultraconservadores. En general, el espíritu libre del punk no se presta al autoritarismo que está implícito en decirles a otros lo que pueden o no hacer con su cuerpo. De hecho, rompe con todos los estereotipos, no solo con el de la mujer asiática sumisa, también con el de la chica punk, al posicionarse en contra del aborto; una de sus canciones se llama «Kill Your Belly», mata tu estómago. ¿Estará su postura influida por la imposición del aborto en China durante la política de hijo único de 1979 a 2015? Wang escupió de vuelta, a lo punk, por correo electrónico: «No te imagines China a ciegas si no vienes a China y conoces el país. Esta idea [mía] no tiene nada que ver con mi nacionalidad. Algunas personas lo aprueban [el aborto] porque no saben nada del espíritu y de Dios. Esta supuesta libertad y el feminismo son idioteces».

Bueno, todos tenemos derecho a nuestro punto de vista, especialmente en el punk, aunque las respuestas de Wang han sido las más sorprendentes de todo el libro, incluso chocantes, teniendo en cuenta sus elecciones artísticas. La apropiación, subversión y degradación de la palabra «libertad» por parte de regímenes represivos, en un ejercicio del doblepensar orwelliano, es, sin duda, debatible. Y respecto a «feminismo», al examinarla de cerca, incluso «Asshole, I'm Not Your *Baby*», la cruda canción que conmocionó al país, parece estar arraigada en una moral típica de los suburbios de los años cincuenta.

Para protegerse de la esperada reacción negativa de su futuro ex, Wang recurrió a una clásica maniobra: pasarle el peso de la culpa a la víctima, como un bumerán. Pasividad agresiva de primer curso. Pero bueno, al final todo fue un poco «meta», explica Wang la «zorra» de su lógica de «niña buena». «No era mi intención salir con otros chicos, pero salí. Y entonces hice que se sintiera culpable. Él no fue el gilipollas, fui yo.»

En su caso, la hostilidad brutal termina siendo una subversión de su culpa porque, de alguna forma, consideraba que se había comportado mal. Pero ¿qué otra cosa puede hacer una punki de diecinueve años con un novio en la otra punta del mundo?

Tras causar sensación a principios de los noventa, Wang desapareció del mapa hasta reaparecer con nuevos temas a mediados de la década de 2010, como tantas otras mujeres de este libro.

A diferencia de las pasiones desmedidas que afloran en la canción de desamor de Gia Wang, los artistas británicos suelen contemplar a sus pretendientes con desconfianza más que con odio o con una adoración ciega. En canciones como la romántica «Love Is Like Anthrax» de Gang of Four, van dándole toques a sus sentimientos para comprobar su madurez, como un melón en el mercado. Supuestamente, Boy George le dijo a la BBC que prefería tomarse una taza de té a acostarse con alguien. En vez de usar la expresión coloquial to shag, echar un polvo, u otros términos más crudos para el apareamiento, en el punk británico el sexo era to squelch, como el chapoteo en las katiuskas cuando te entra agua por saltar en los charcos. Un sonido de parque.

«Launderette», una canción de servidora que se reedita a menudo, reflejaba la ambivalencia de aquella era. Retrata ese tipo de encuentros pasajeros, breves, tan habituales en aquellos años para muchas punks, por no decir todas.

Quería diez peniques para la secadora
Sí, así es como nos conocimos
Mi bolsa de ropa sucia estaba rota
Mi ropa estaba empapada
Sentía que necesitaba un abrazo
Tú necesitabas comida y alojamiento[27]

La austeridad de la canción, coescrita y grabada con George Oban, el bajista de la destacada banda de *reggae* británica Aswan, se empapa de dub y esa sensación desacompasada del *reggae* punki que tanto me gustaba. Como muchas otras mujeres del libro, durante su creación experimenté cierta discordancia. No fue a causa del grupo estelar de

músicos —parte de las Slits, las Raincoats, Robert Wyatt y mi anterior grupo The Flying Lizards— que aceptaron mi invitación de tocar con mis coproductores, Keith Levene y John Lydon de Public Image Limited, por primera y última vez. Aquella tarde en el estudio de grabación en un sótano del Soho fue para mí como realizar una fantasía delirante, marcada por la emocionante experimentación y la novedad que aquel acontecimiento suponía para mis héroes y heroínas musicales. ¿Por qué me olvidaría la cámara?

Sin embargo, las voces para «Launderette» las grabé en 1981 en las horas muertas (horas en las que el estudio está reservado, pero no se está usando) de la grabación del álbum Flowers of Romance de Public Image Limited. Por alguna razón, a los ingenieros de The Manor Studio de Virgin Records, en Oxfordshire, un entorno de postín, no les hacía mucha gracia tener que grabarme a mí en vez de al grande del punk Lydon, y mis coproductores seguían dormidos. No obstante, tenía que aprovechar la oportunidad y tiré para adelante, sin saber que mi aguerrida primera toma terminaría usándose en el disco. Pero el punk es una ley en sí misma. La canción fue bien recibida por críticos y civiles y apareció en numerosas antologías. Décadas después, el rapero Madlib sampleó «Launderette» y la llamó «Filthy».

Muchas mujeres me contaron que al escuchar la canción se sintieron aliviadas al darse cuenta de que no eran las únicas que se habían visto, prácticamente por accidente, viviendo una temporada con un completo desconocido. Aunque al principio fuese casi como de ensueño, después llegaba el proceso del desenredo, a veces incómodo pero no siempre, cuando ambas partes se alejan de ese experimento de intimidad. Gran parte de aquellos años de mediados de los setenta parecían —lo eran— un experimento vital además de musical, y todos los rituales de cortejo parecían irrelevantes. No estaban hechos para tiempos en los que imperaba la insensatez.

Esos aires de cambio estimulantes abrieron de par en par las puertas de los escenarios para mujeres poco convencionales, como Vi Subversa de las Poison Girls, quien empezó a tocar con cuarenta y dos años, un hijo y una hija. Otras como Debbie Harry y Chrissie Hynde estaban listas para el punk, o para cualquier otra encarnación de la cultura popular, en realidad. «Estoy de vuelta del punk y no me gusta que me lo recuerden», afirma Hynde. «Me duró seis meses. Pasé página.» Si no fueron seis meses, al menos fueron dieciocho, pero la escena punk londinense alimentó el sueño de aquella joven estadounidense de tener su propio grupo de chicos.

Con poco equipaje, Hynde llegó desde Akron, Ohio, vía París, justo a tiempo para los primeros atisbos del punk. Antes de ser famosa con The Pretenders, tocó en varias protobandas con varios músicos, incluido el futuro Sex Pistol Sid Vicious. Dando tumbos de apartamentucho a casa okupa a sofás de conocidos (a veces el mío, como reveló en sus memorias), Hynde se paseaba por los márgenes del punk, sin hogar durante períodos prolongados. Era genial oírla practicar sus canciones en la cocina. Estaba claro que el suyo era un talento que no pasaría desapercibido. De Hynde se dice que, cuando las circunstancias encajaban, era imparable. Y así lo ha demostrado. Su buena presencia, delgada y andrógina, encajaba con el tipo de dandis presumidos de los sesenta que durante una temporada le gustaron, además de con su más habitual estilo motero/rockero. Su voz es espesa y astuta y te puede abofetear además de acariciarte. Lo tiene todo para cualquier época de la música popular, y cuando se encontró con el punk, este se abalanzó sobre ella con los brazos abiertos, cual novia de Frankenstein.

Me gusta cómo cruzas la calle
Porque eres precioso
Atravesando el calor de Cleveland…
La noche es tuya y todo te pone a cien…
Pero sabes que yo me cagaba de miedo
Porque soy preciosa[28]

«Bueno, las canciones no significan lo mismo para todas las personas», dice Hynde. «Por eso no revelo lo que significan para mí, no quiero aguarle la fiesta a nadie.» Alfred Hitchcock solía decir: «Nunca te fíes del artista, fíate de la historia», y Hynde dibuja un relato sugerente en los tres

minutos que dura «Precious». Cuando la chica y el tipo cruzan miradas por la calle, saltan chispas. Ella sabe que podría ser un rollo de alto riesgo, pero el calor de la lujuria le fríe el cerebro y está a punto de arder en su llama. Sin embargo, está ese toque de advertencia cuando se recuerda que el tipo no es el único que tiene valor, ella también; y se aferra a la autoestima antes de que se evapore por culpa de la pasión. El instante en el que se echa atrás está enfatizado por el ingenio, control vocal y registro de Hynde. Está al mando, deslizándose de un escalofrío íntimo a un grito emotivo que aumenta con suavidad en una nota sostenida a la perfección. El grupo que la acompaña es la primera e inmaculada promoción de los Pretenders, de quienes con tanta razón estaba orgullosísima. La sensación de pérdida fue indescriptible cuando dos de ellos, el guitarrista rubio James Honeyman-Scott y el desgarbado bajista Pete Farndon, murieron jóvenes por culpa de las drogas. Su leal batería Martin Chambers siguió tocando con ella.

Algo que también hace que «Precious» sea una canción especial es la conciencia, rara en el punk femenino, de que el sexo puede producir una entidad humana permanente y tangible, y eso no tiene por qué ser algo malo. En medio de la chulería de la canción, Hynde reflexiona, intrigada, «a lo mejor tengo un bebé». Distintas consecuencias revolotean por la mente de la chica en el segundo que tarda en examinar a ese chico malo y fascinante que camina hacia ella. La canción termina en un tenso y tentador fotograma congelado, pero lo que sugiere es que se subirá a esa moto o a esa furgoneta y arrojará al viento el miedo a arriesgarse.

«“Precious” me hizo más fuerte porque descubrí que podía escribir una canción sobre un incidente y sacar provecho a algo que había sido bastante desagradable. Siempre intento sacar algo positivo de toda experiencia con un hombre. Incluso si eso me mata», concluye Hynde.

En pleno aluvión de autobiografías de las mujeres del punk, incluyendo a eminencias como Carrie Brownstein de Sleater-Kinney, la cofundadora y bajista de Sonic Youth Kim Gordon (una mentora poderosa y libertina en los círculos artísticos del punk), Viviane Albertine de las Slits y Alicia Velásquez de las Bags, tenía que haber un hueco para Chrissie Hynde, pues fue una escriba del *rock* mientras intentaba ubicarse como música. Durante la promoción del libro que publicó en 2015, A todo riesgo: Memorias airadas de una Pretender, algunas facciones feministas la vilipendiaron por su opinión sobre las violaciones en las citas. A algunas

feministas les costaba entender que Hynde solo compartía con sinceridad su experiencia, desde el punto de vista de una mujer que ha pasado por mucho y que rememora su alocada juventud con la distancia de los años: «En aquella época me trataron un poco mal, pero personalmente no tenía ningún problema con los tíos», dice Hynde. «Yo misma me lo busqué, para ser sincera (con la ayuda de un montón de drogas que me nublaron el sentido común).»

Obviamente todas las mujeres deberían poder ir por la calle vestidas como les dé la gana. Si hay que seguir afirmándolo una y otra vez es porque en este primer tramo del siglo XXI todavía no es una realidad, nunca lo ha sido. De ahí que sea tan indispensable luchar por la voluntad de las chicas en todos los niveles, como demuestran las siguientes canciones. Sería absurdo ignorar que al ponernos ropa provocativa suscitamos una reacción, positiva o negativa. Las chicas de Skinny Girl Diet reflejan muy bien esta situación en el vídeo de «Silver Spoons». Un policía intenta ponerle las zarpas encima a una chica que vuelve de fiesta sola y termina recibiendo los zarpazos de los ángeles vengadores de SGD. Pero las justicieras escasean y, por eso, mientras luchamos por la equidad en este mundo de locos, la fiestera atrevida tendrá que estar lista para todo, o taparse al volver de fiesta. En cualquier caso, unos zapatos planos no vienen mal para salir corriendo, o unas Doc Martens por si hay que dar patadas. A medida que el ambiente en nuestras ciudades se vuelve más tenso, esos consejos valen para todas y todos.

Al frente de su banda, The Dissidents, Kartika Jahja aborda el tema con franqueza: «¡Me visto como quiero!». Con declaraciones de liberación garabateadas por el cuerpo, distintas mujeres se intercalan con Jahja en el vídeo de su primer éxito, «Tubuhku Otoritasku»: mi cuerpo, mi elección. En él, Jahja se aprovecha de lo que tiene a mano, como bebiendo del mismo manantial creativo de la improvisación que décadas antes estimuló a Kathleen Hanna a salir al escenario con la palabra «puta» escrita en el escote.

Muchas chicas punk han sentido el impulso de hablar sobre la violencia contra las mujeres. El movimiento riot grrrl surgió tras el allanamiento de morada y la violación de la compañera de piso de Hanna. Ahora que los hombres se sienten menos seguros de su papel en la sociedad, la violencia contra las mujeres está aumentando, al igual que este crudo subgénero del desamor. Otros ejemplos los encontramos en el estribillo a gritos de «Shut Your Face» de Bratmobile —«Pregunta si es cosa de chicas / Sí, porque las chicas están muriendo[29]»— y la angustiosa «White Boy» de Bikini Kill, que echa mano de una técnica agit-prop similar a la de Crass, con cortes de llamadas a la policía que transforman la canción en una obra dramática. Para Jahja, el trauma inspiró una canción que engendró varios movimientos ciudadanos en su Indonesia natal.

«En Yakarta, la música forma parte de la vida y en cada esquina hay un tío con una guitarra acústica, pasando el rato y tocando. Subraya la palabra "tío"», señala Jahja. «Aún hay mucha estigmatización social hacia las mujeres que tocan instrumentos. En Indonesia, muchas renuncian a su carrera después de casarse y ser madres.»

Al elegir el punk, con sus letras beligerantes y la mitad de la cabeza rapada, Jahja participa de la tradición local: desde que la gira de Green Day a principios de los noventa encendiera la llama, Indonesia ha desarrollado una potente escena punk subterránea, alimentada por el régimen represivo del general Suharto, que se extendió durante treinta y dos años hasta 1998. Años después, en 2011, muchos y muchas punks, algunos de la vasta comunidad de jóvenes sin hogar que ven el punk como un salvavidas, fueron detenidos en la provincia de Aceh. Allí, les raparon las crestas a la fuerza y los enviaron a «campamentos de reeducación». Un año después, Jahja visitó a las víctimas con un equipo de Vice. «Muchos dijeron que se habían "convertido", otros seguían siendo punks, con sus crestas y pinchos», recuerda.

Esa coherencia también marca el crecimiento de Jahja. Ha probado varios estilos, pero su postura política se ha mantenido tan firme como ese contralto aterciopelado suyo, adornado con ráfagas de vibrato. «He colaborado con algunas de las personas más respetadas en la industria musical del país. He actuado en cafeterías enanas y en estadios de fútbol, pero supongo que, independientemente de qué y dónde cante, la perspectiva y actitud punk nunca me han abandonado.»

Tika and The Dissidents hacen un rollo funky retro, como de R&B sureño con groove y un toque de Farfisa setentero, que enmarca bien su impecable ejecución. Aunque de joven prefería el *jazz* y el *soul* —le chiflaba Nina Simone—, Jahja encontró en el punk un modo de ser libre —la palabra «feminismo» se la escuchó por primera vez a Kurt Cobain— y empezó a cantar a principios de los noventa.

«Con el punk me sentía mucho más identificada por el espíritu de comunidad. Despertó en mí una conciencia política duradera, con el anarquismo y la filosofía del "hazlo tú mismo", que son algunos de los valores que todavía me guían. Al hacer e intercambiar fanzines, incluyendo algunos de las riot grrrls que conseguí, mi perspectiva cambió en muchos sentidos», apunta Jahja. «Claro que entonces estábamos bajo el régimen de Suharto, cuando el gobierno te podía hacer desaparecer si creía que eras demasiado radical. Confiscaban literatura izquierdista e irrumpían en los debates universitarios, pero los fanzines eran su punto ciego, porque no tenían ni idea de qué eran. Teníamos más libertad para escribir ideas radicales o simplemente expresar lo que queríamos a través de esos fanzines, un sistema buenísimo para burlar la censura.»

Con «Tubuhku Otoritasku» atrajo el interés del público. Tiene un aire de *blues-rock*, y la letra, cantada en indonesio, expresa su yo más auténtico, pues surgió a raíz de un suceso trágico que había reprimido.

Esta es mi voz, mi cuerpo es mi autoridad
Lo que pido a gritos es mi elección
Es para ti, mi buena amiga
Sin mi permiso, no entras en mi territorio
Mi honor nace de mi honor

«No se parece mucho a mis canciones anteriores. Por primera vez, fui explícita con lo que quería decir, sin metáforas ni analogías. Sí, sufrí una violación de niña y no hablé de ello hasta cumplidos los treinta», revela Jahja.

De todo lo que me rodeaba aprendí que a los cuerpos de las mujeres se les reprocha todo, desde el hostigamiento al abuso y la violación. Si me habían violado había sido por mi culpa. Si hablaba de ello, la gente no me creería y mi familia tendría que cargar con la vergüenza de tener una hija

que había sido violada. Tampoco ayuda el que viva en una cultura tan obsesionada con la virginidad y la pureza de las mujeres. Así que me callé. No era consciente de lo mucho que me había afectado la violación: a mi autoestima, mi sexualidad y mi forma de ver la vida.

Aquello arrastró a Jahja al borde del suicidio en diversas ocasiones. Al automedicarse, pasó gran parte de su tercera década de vida con una adicción a las drogas. «Aquí no tenemos los servicios para tratar problemas de salud mental y las adicciones, pues se considera una "enfermedad occidental e impía".» Conocer a Shera Rindra, una superviviente que había encontrado la forma de seguir adelante, motivó a Jahja. «Ya no vivía con deshonra ni sentimientos de culpabilidad como hacía yo», dice Jahja. «Aquello fue un punto de inflexión y empecé a recuperarme.» (Rindra se convirtió después en su mánager.)

Tras la salida del disco y un artículo en el periódico, miles de mujeres se animaron a contar sus experiencias por primera vez. «Por fin habían encontrado a alguien que las entendía y no las juzgaba», dice Jahja. Abrumada, dejó la música durante dos años para estudiar la violencia de género y cómo superar el trauma que causa. En 2015 fundó el Yayasan Bersama Project, una fundación cuyo cometido es educar al público en temas de género y sexualidad a través de la experiencia artística en colaboración con otros colectivos de mujeres.

Junto con una de esas organizaciones, Kolektif Betina, Jahja grabó un pequeño vídeo en su baño y creó un hashtag que se volvió viral para denunciar una violación colectiva en un pequeño pueblo de Sumatra que tanto el gobierno como los medios de comunicación habían ignorado. Tras la indignación que despertó aquel vídeo, el gobierno aprobó una nueva ley para castigar la violencia sexual con la castración. «Para mí era una solución estúpida a un problema complejo, una ocurrencia del gobierno para acallar al público», señala Jahja.

Pero el artículo y la canción llamaron la atención del público, y eso puso a Jahja en la disyuntiva entre ser artista y ser activista. Logar el equilibrio puede ser tan difícil como compaginar una familia y la vida privada con la imagen pública. Varios patrocinadores intentaron usar a Jahja como un señuelo —«la voz que se preocupa»— y organizaciones gubernamentales intentaron usarla «según su conveniencia», explica con seriedad. «¡Era un desastre! Entonces decidí que el activismo que quería

hacer no es del tipo que necesita una labor de promoción o un cambio político, ni tampoco tratar con políticos. Prefiero una acción más directa, cuidar o educar al público sobre la igualdad de género, mientras grito a todo pulmón sobre el escenario.»

Estados Unidos es la cuna de los tiroteos en los colegios, aunque allí es menos frecuente el tipo de masacres y violaciones masivas a las que se enfrentó Jahja en Indonesia, donde quinientos estudiantes fueron asesinados durante un manifestación antes de que Suharto se viera forzado a dimitir. No obstante, a lo largo de su existencia, los rockeros y punkis, especialmente en Norteamérica, se han habituado a una constante pérdida de vidas jóvenes: su propia zona de combate con su propia tasa de mortalidad. Los más atormentados pueden acabar quitándose la vida. Luego está la otra categoría, el suicidio accidental bajo el efecto de las drogas, el destino de dos de los Pretenders de Chrissie Hynde y de la guitarrista de 7 Year Bitch, Stefanie Sargent, a los veinticuatro años. En 1992 la cantante y compositora Mia Zapata de The Gits, una especie de mentora para la banda de Seattle, escribió una canción lamentando la muerte de Sargent. Un año después, regresó la tragedia y las chicas de 7 Year Bitch se encontraron escribiendo su propio tributo a Zapata, «M. I. A.». En este caso no fueron los fantasmas de su cabeza los que acabaron con ella, fue la jungla de asfalto.

Encontrar un grupo, un sitio en el que encajar, es un sueño cautivador para los que se sienten solos, pero puede ser una experiencia abrumadora cuando se consigue. En el abrigo de otros marginados sociales como tú, a menudo por primera vez, es un alivio sentir que, como grupo, se ha creado un refugio seguro para escapar de las opiniones del resto del mundo. Esa sensación de seguridad que compartían las punks de Seattle resultó ser una frágil burbuja en medio de los problemas de la ciudad cuando, como señaló el Seattle Times, la tasa de homicidios siguió aumentando: «En 1993 se registró una cifra récord de asesinatos».

Mia Zapata no creyó que pudiera correr ningún peligro cuando decidió volver a casa sola aquella madrugada del 7 de julio. De rasgos marcados, fuerte, y unos ojos pardos y cálidos, Zapata estaba llena de vida. Era una inspiración y una madre protectora para la escena de Seattle de los noventa. Su voz, poco habitual en el punk, era ronca, tipo *blues*; hubiera encajado en una banda de R&B y a menudo la comparaban con Janis Joplin. Sin duda, era genuina y, por su apoyo y razón de ser, era la piedra angular de una comunidad creativa en la que se encontraban 7 Year Bitch.

«Seattle a finales de los noventa era de lo más estimulante y alentador si querías dedicarte a la música o al arte. Había muchísimos grupos de todo tipo. Muchos se hicieron famosos y muchos más no, nadie llevaba la cuenta. Había muchas mujeres, no tantas como ahora, pero en comparación con la escena punk-*rock* de mi ciudad a finales de los ochenta, había muchas mujeres componiendo y tocando sobre el escenario y en los estudios», recuerda Valerie Agnew, batería de 7 Year Bitch. «Había casos de sexismo aislados y en la industria, claro, pero a pesar de todo, también había oportunidades y las mujeres se abrían nuevos caminos todos los días.»

La comunidad musical de Seattle al completo se unió para mantener el caso de Zapata abierto hasta que, gracias a las pruebas forenses, encarcelaron a su asesino. Los grupos más famosos, como Pearl Jam, aunaron fuerzas con los grupos del underground y se creó la organización Home Alive para dar a conocer los problemas de la violencia callejera y cómo combatirla. Durante varios años, todo aquello se financió gracias a un disco recopilatorio llamado Home Alive: The Art of Self Defense, editado por Sony. El asesinato de Zapata fue la inspiración tras, entre otras, la inquietante canción «Go Home», coescrita por Joan Jett y Kathleen Hanna, en la que un acosador está al acecho. Para dar rienda suelta a su indignación y angustia, 7 Year Bitch escribió «M. I. A.»: una considerable evolución artística con sus arreglos complejos y teatralidad, especialmente porque aún estaban empezando y tenían pocas canciones. Empieza con una guitarra distorsionada, como si estuviera herida. Con pasión, la cantante Selene Vigil grita la letra, su voz en carne viva, saliéndose de su registro y desafinando lo justo para crear una desarmonía armolódica.

¿Alguien como tú te va a violar y estrangular?

¿Te mutilarías a ti mismo?
¿Y a quién le impresionará el brutal asesinato de un asesino?
¿Llorarán tu muerte cientos de personas?
¿Hablarán de tu talento y de cuánto los has inspirado?
No. ¿Quién además de tu madre se detendrá con amargura ante tu tumba[30]*?*

«Estaba lista para exigirnos más y hacer algo con un compás diferente y una guitarra que no se valiera solo de acordes con cejilla. Para nosotras, era una canción ambiciosa. También fue la primera vez que sentí que la música encajaba con la letra de Selene, como si se hubieran escrito para ir juntas. La letra es tan intensa y pura, y el tema tan espantoso. Escribir una canción con estas mujeres sobre otra mujer tan querida para nosotras, que reflejaba todas nuestras emociones con tanta coherencia, fue una experiencia conmovedora», cuenta Elizabeth Davis, la bajista.

El asesinato de Zapata supuso la pérdida de la inocencia para una comunidad que había sido bastante idealista. Como punks, como mujeres, cabrearse es inevitable, incluso necesario, para hacer frente a las agresiones. Además de una terrible pérdida, aquello fue un tristísimo recordatorio de que eran jóvenes, creativas y fuertes, pero no invulnerables, incluso en su mundo. Las punks de Seattle cambiaron para siempre.

«Mia era una chica dura y astuta y daba mucho miedo pensar que, a pesar de todo, alguien pudo hacerle eso», dice Agnew con un escalofrío.

¿Hay algún sitio en el que una chica pueda sentirse segura cuando va por la calle de noche? ¿Nos hemos sentido seguras alguna vez? ¿Acaso la forma en que andamos es un imán para las agresiones? ¿Hay una forma «correcta» de afrontarlo? A mediados de los setenta empezaron las manifestaciones en Estados Unidos que, ay, ahora se han tenido que convertir en un acontecimiento anual en todo el mundo. «Reclaim the

Night», «La noche violeta», todas ellas motivadas por las violaciones y asesinatos de mujeres en la calle. A principios del siglo XXI, la revista More descubrió que solo el cinco por ciento de las mujeres británicas se sentían a salvo por la calle solas después de la puesta de sol. Atenazando a sus oyentes como una quisiera atenazar la garganta de un atacante, «The Boiler», la canción de 1982 de Rhoda Dakar con Special AKA, hablaba de un tema escalofriante atípico en la música popular. El que aun así lograse subir al número treinta y cinco de la lista de éxitos británica demuestra no solo su brillantez, también que muchos oyentes sintieron su importancia. Que llegase a tanta gente es aún más importante porque, como recuerda Dakar, la prensa opinaban que la canción era tan intimidatoria como un violador. En cuanto emitieron la canción un sábado por la mañana en la radio, «empezó el follón», dice. Las principales emisoras la prohibieron por «contenido inapropiado», y también la quitaron de las cubetas de muchas tiendas.

«Entonces afloró una historia de que la habíamos sacado para que coincidiera con el veredicto de un magistrado del tribunal superior que absolvía a un vigilante de los cargos por violación durante una cita, pues creía que arruinaría su prometedora carrera. Me acusaron de querer sacar provecho», cuenta Dakar. «Incluso llamé por teléfono a la radio en directo para defenderme. Por supuesto, nadie parecía saber cuánto se tarda en sacar un disco. Eso nunca detuvo a nadie, ¡ni antes ni ahora!»

El *ska*, un estilo que surgió a principios de los sesenta en Jamaica, tiene un ritmo pegadizo que enamora. Su distintivo galope sónico crea un ritmo gimnástico, que se vuelve intrigante con el espacio que deja para los solos de *jazz* que tanto gustaban a los Skatalites originales del sello Studio One de Kingston, sus creadores. Dos décadas después en Gran Bretaña, el hogar de la antigua metrópoli colonial de Jamaica, el *ska* revitalizado que hacían grupos multirraciales llamados 2 Tone era el camino más rápido para ganarse al público, y grupos como Madness, The Specials y The Selecter adoptaron el estilo. La cantante Dakar, quien compuso «The Boiler» con su banda The Bodysnatchers, no creció escuchando *ska*, pero se convirtió en un pasaporte para la joven estudiante de teatro que ya tenía un escenario iluminado sobre el que interpretar una «negritud» prestada.

«En el instituto me gustaba mucho la música pop. Quitando el obligatorio Natty Dread de Bob Marley and The Wailers [el segundo LP

internacional del grupo jamaicano], a mí me iba más David Bowie, Alice Cooper, New York Dolls o Lou Reed», explica Dakar.

Había escuchado música jamaicana por la calle, la que salía de las tiendas de discos y del club Ram Jam cuando teníamos las ventanas abiertas, porque vivíamos cerca. En el colegio, entre 1969-1970, bailábamos *reggae* en el patio mientras cantábamos los éxitos del momento. Algunos de los chicos guays llevaban camisetas de Ben Sherman, Levi's, tirantes y botas con cordones [el estilo skinhead de los aficionados al *ska*]. Quitando el «My Boy Lollipop» de Millie, que mi prima Janice me llevó a comprar a la tienda Desmond's Hip City de Brixton —ella había visto a Millie en concierto en Lagos, Nigeria—, para mí el *ska* era «música de viejos». Todavía no me convence.

Como se separaron un año después tras solo dos singles, las Bodysnatchers podrían descartarse como un visto y no visto que se aprovechó de la popularidad del *ska*, pero la banda tenía talento y para Dakar fue una plataforma de lanzamiento estupenda. Se unió a The Specials y hoy por hoy sigue actuando y publicando música de forma independiente, después de un lapso de tiempo tan habitual en este libro.

«Creo que empezar mi carrera en un ambiente íntegramente femenino lo normalizó. La banda que me hizo pensar que yo también podía estar en una fue las Mo-Dettes, pues conocía a Kate y a June y había oído que buscaban a una cantante, pero no tenía agallas para ponerme delante a cantar. Las mujeres inspiran a las mujeres. A veces terminas siendo una especie de chicazo para salir adelante. Ahora ya no tengo que hacerlo, pues estoy al mando», cuenta Dakar.

«The Boiler» es la primera canción de las Bodysnatchers y la única original que tocaron en su primer concierto. Para cuando consiguió grabarla, Dakar ya se había salido del camino tras cantar con los fundadores del movimiento 2 Tone, los Specials, y estaba probando una carrera en solitario antes de unirse al siguiente proyecto de Jerry Dammers. El sonido de la canción es del estilo de los Specials, es decir, la sección de viento estaba saturada de arreglos como las bandas sonoras de James Bond de John Barry en los sesenta. Aunque no se basa en ninguna historia en concreto, la canción es muy realista, es incómoda. Parte de su poder reside en la tensión entre el ritmo del *ska*, normalmente asociado

con el buen rollo, y un tema tan desagradable como son las violaciones durante una cita. Es una de las canciones más dramáticas que existen, y lo que más miedo da no es solo la violación en sí ni la tensión que va en aumento, es la falta de amor propio de la protagonista anónima. Cuando el tipo empieza a vejar a la chica, ella lo rechaza. Él responde con la clásica maniobra de culpar a la víctima que Gia Wang usó en «Asshole, I'm Not Your *Baby*». Se burla de ella y se va. Y funciona.

> *«Ven a mi casa, vivo a la vuelta de la esquina*
> *Puedes irte a casa por la mañana, ¿no?»*
> *«Bueno, creo que no, es que te acabo de conocer, es un poco pronto, ¿no?»*
> *Pero entonces se empieza a enfadar*
> *«Mira, bonita, te he comprado eso que llevas,*
> *Te he pagado la entrada de esta noche…»*[31]

La canción empieza como una conversación relajada, pero Dakar va creando el suspense. Una simple historia se desarrolla ante nosotros y parece que podría acabar con un final de cuento de hadas. En realidad es… Bueno, podéis escucharla vosotros. Dakar sabía cómo manejar al público. «Antes de estar en la banda, formaba parte del grupo de teatro joven del Old Vic y tenía experiencia improvisando. "The Boiler" era una improvisación musicalizada. Nunca había escrito una canción, así que fue un trabajo de mediación entre el teatro, que conocía como participante, y la música, que conocía como espectadora. Según fue pasando el tiempo, la improvisación se fue consolidando hasta el punto de que podía representarla en directo en la tele sobre una pista de música pregrabada.»

Para Tika Jahja y Kathleen Hanna, la respuesta a sus canciones sobre la violencia contra las mujeres fue una avalancha de confesiones; la catarsis musical de Dakar suscitó una reacción bastante distinta. «No recuerdo que ninguna mujer me contara sus experiencias. Entre mi público había mayoría de hombres y solían quedarse un poco apabullados cuando tocaba "The Boiler".»

Los muchos estilos que han brotado de la fuente musical de Jamaica, como el *ska*, el *reggae* y el dub, le confirieron a Rhoda Dakar un lenguaje con el que experimenta en «The Boiler». Los ecos de la creatividad de la isla no se corresponden con su tamaño. Algo innato a su identidad ha hecho que haya tenido una repercusión cultural mucho mayor que cualquier otra isla del Caribe, con la excepción de Cuba.

El movimiento revolucionario rastafari de la isla también llenó de energía a Alicia Velásquez, alias Alice Bag, una joven punk chicana de vocación teatral de Los Ángeles. Bag echa mano de la espiritualidad rastafari para burlar a su interlocutor en «Babylonian Gorgon» —podría ser una persona, incluso un amante, o la sociedad— y mezcla metáforas míticas para evocar la amenaza del mal, Babilonia, el codicioso y perverso sistema en la cosmología rastafari (en el siglo XXI se le puede llamar «neoliberalismo»). Aunque la comunidad jamaicana de Los Ángeles por aquel entonces era relativamente pequeña, la mística rastafari se fue filtrando desde el Reino Unido y las páginas de Slash, la revista punk de Los Ángeles, cofundada por un colectivo en el que estaban Claude Bessy, un francés obsesionado con el *reggae*, y su mujer, Philomena Winstanley.

Una ambigüedad recorre «Babylonian Gorgon»: Bag parece dirigirse tanto a una persona que podría ser peligrosa y que de alguna manera parece ser un hombre —¿un amante?— como al patriarcado. Si se trata de una posible relación sentimental, una desconfiada Bag está sometiendo a su pretendiente a un riguroso control. ¿Se trata de un violador o de un vecino cotilla de gatillo fácil? La rabia y el terror palpitan bajo el músculo de la canción como una vena a punto de explotar.

No quiero tus vidas privadas
No quiero tus mentiras industriales
Tus aspiraciones políticas
Tus intrigas de psicodrama
¡Un paso en falso, vas a morir!
Allá voy, gorgona babilónica.

Voy a balbucir balbucir[32].

De las distintas escenas de la primera ola del punk, la de Los Ángeles fue la más histriónica, con su estética trash sacada del Frederick's of Hollywood, por aquel entonces la tienda de lencería *sexy* más famosa de Estados Unidos. Las novedades punk brincarían primero entre Londres y Nueva York antes de cruzar el país de un último salto y aterrizar en Hollywood. Al norte de Los Ángeles, cerca de Orange County, un estilo hardcore varonil se empezó a asociar con el punk, con sus mosh pits saturados de testosterona que incitaron a las riot grrrls a gritar «¡Las chicas delante!». La escena de Hollywood parecía haber sido inventada por dos árbitros tan locuaces e inteligentes como siniestros: Kim Fowley, el veterano productor/compositor que formó las Runaways, y Rodney Bingenheimer, un locutor de radio cuyo programa Rodney's English Disco era la panacea para los melómanos desamparados de la ciudad. Por los gustos predatorios de estos dos hombres algo mayores, gran parte de la escena de Los Ángeles parecía girar en torno a jovencitas que vestían con el tipo de lencería que lucían en público tanto las Go-Go's como las Runaways. Nada que ver con el espíritu reivindicativo de las punks británicas ni con la opacidad monocroma favorecida por las neoyorquinas. En su gran expansión urbana, como apunta la autora Evelyn McDonnell en su Queens of Noise sobre las Runaways, solo el hecho de formar una banda ya implicaba bastante compromiso. La logística era algo desalentadora, sobre todo para una adolescente sin coche ni apenas ingresos. El punk-*rock* superficial de las Runaways era divertido, tenía una energía risueña, y llegaron a ser una de las bandas de chicas punk de mayor éxito. Para algunos, las credenciales punk de ambas bandas, con su estilo Lolita, eran algo falsas; como si las hubieran prefabricado para ser núbiles punkesas de Stepford que, en vez de burlarse de las fantasías horteras de Fowley y sus amigotes, las avivan con canciones como «Cherry Bomb». Este sin duda era inteligente y carismático, pero sus fantasmas solo fueron un rumor hasta que quedaron al descubierto en el año de su muerte, 2015. Jackie Fuchs (más conocida como Fox) declaró en una entrevista a The Huffington *Post* que, durante una fiesta en la que estaba presente su compañera Joan Jett, Fowley la había violado. Una acusación que Jett negó, pero otros confirmaron. En medio de la turbia marea de la decadencia rococó de Los Ángeles, con la pompa de

Hollywood superpuesta a la purpurina, puede que la cruda realidad siga estando algo borrosa, pero la sordidez y el abuso no sorprendieron a nadie.

Aunque crecieron con Bingenheimer, Belinda Carlisle y las Go-Go's terminaron firmando con una mánager, Ginger Canzoneri. Otras punks de Los Ángeles como Exene Cervenka de X y Poison Ivy de los Cramps evitaron el concepto pedófilo de Fowley que tan a menudo se creía fundamental para la estética trash de la ciudad. Alice Bag estuvo a punto de caer en las garras manipuladoras de Fowley y Bingenheimer, pero mantuvo el rumbo musical para madurar como música, autora y activista. El nombre de la banda viene de cuando al principio, a modo de broma (¿situacionista?), actuaban con una bolsa de papel sobre la cabeza. La humilde y práctica bolsa marrón parecía una representación simbólica de cómo las artistas chicanas eran imprescindibles, aunque a menudo eran ignoradas y omitidas en el sistema dominante. Una banda como las Bags era la resistencia en medias de rejilla.

Para quienes a menudo se sentían marginales, el glam y después el punk ofrecieron una liberación, una dirección que décadas después facultaría a Bag —prácticamente la única chicana punk de su generación — a producir a una segunda generación de punks chicanas que formaron Fea y ficharon por el sello de Joan Jett, Blackheart Records.

Como tantas otras, Bag perdió a compañeras de piso y amistades de ambos sexos por culpa de los excesos, a menudo por sobredosis; lo que pudiera haberlo motivado obsesionaría para siempre a la gente de su entorno. Una de estas pérdidas fue la de uno de los principales fundadores de la escena, Darby Crash de Germs. De alguna forma, la escena punk de Los Ángeles a menudo parecía ser la más hedonista y decadente de todas. «La diversión fue una parte importante, ¡claro! No puedo hablar por todos, pero en mis inicios fui joven y estúpida. Mi campo visual era mucho más reducido, no sabía muy bien cuál era mi sitio o cómo las acciones de mi gobierno afectaban a otros países», reflexiona Bag. «Venía del glam, que tenía la misma sensibilidad política que la corte francesa antes de la revolución. Al principio, el punk de Los Ángeles no tenía intenciones políticas, aunque solo por tener gran diversidad ya tenía relevancia social. Creo que la escena sí que creció para tener más conciencia política, especialmente después de que en los ochenta cierto actor de derechas subiera al poder.»

En su canción «We Don’t Need the English» dice que no necesitan a los ingleses, una respuesta punk a la dominación cultural que a esas alturas había pasado en cierta medida de Nueva York a Londres, cuyos grupos eran adorados en sus visitas a la distante Costa Oeste. Aun así, la sabiduría que Bag había recibido de Inglaterra había sido incluso más relevante que la de su herencia mexicana.

«Ver a David Bowie me ayudó a valorar el lado sensual de la androginia. También fue uno de los primeros en mencionar la bisexualidad, un término que no había oído antes. Yo era una adolescente que sentía punzadas de atracción sexual que iban más allá de los límites aceptados de la heterosexualidad, así que oír a Bowie hablar de bisexualidad como si fuese algo normal y saludable fue muy importante», reflexiona Bag. «Mientras que el glam implicaba talento, espectáculo y excesos generalizados, el punk lo reducía todo a lo esencial. Rebelión, creatividad, crudeza, eso era lo esencial del punk. El punk me permitió ver que las únicas limitaciones eran las que me había impuesto yo.»

El misterio mágico del glam ayudó a Alicia Velásquez a salir de la violencia desigual y traumática del gueto en el que creció, pero con el punk encontró el camino hacia su liberación. Como las prostitutas en Hollywood Boulevard en las películas de los cuarenta, sobre el escenario lucía corsés, ligueros y medias de rejilla. Por algún motivo, probablemente porque parecía mayor que las Runaways, en ella el efecto era distinto. La lencería era provocativa a conciencia, no pretendía ajustarse a lo que un hombre mucho mayor creía que era excitante. Con el tiempo se volvió más sofisticada y empezó a comprometerse con un mundo más amplio. «A menudo nos pedían que tocásemos en actos benéficos a favor de organizaciones sociales y políticas. Aquellos conciertos creaban conciencia además de recaudar fondos. Recuerdo hacer varios conciertos para una organización llamada CISPES. Prestaban ayuda a la gente de El Salvador que luchaba contra un gobierno corrupto apoyado por la administración de Reagan.»

Una canción clave del primer y único álbum de The Bags es «Violent Girl». A su autobiografía le puso un título similar, Violence Girl. Con el tiempo, hizo las paces con su entorno familiar. La frustración de su padre, y su gusto por el alcohol, alentaron el maltrato que sufría su madre, quien nunca lo dejó, por mucho que Bag se lo pidiera. En sus últimos años, a medida que su padre se debilitaba, su matrimonio se volvió más fuerte, un

subproducto codependiente de la clase de estructura social y relación contra la que Bag arremete en «Babylonian Gorgon».

Su interpretación es astuta, dramática. Articula con un rugido; el león que doma. Además, esta chica católica del este de Los Ángeles se apropia de elementos del imaginario rastafari para la canción. El concepto de Babilonia, el patriarcado capitalista y corrupto, le era familiar no solo por la creciente comunidad antillana de la Costa Oeste o la influencia de la revista Slash, también por la entrada en el torrente sanguíneo musical de bandas de punk blancas del Reino Unido, como las Slits y las Raincoats. Y porque la energía y la imaginería reveladora y apocalíptica de los rastas también le decían algo. Sin embargo, una nativa jamaicana, Grace Jones, tuvo que marcharse de la isla y luego regresar para poder disfrutar de su magia.

Tanto Grace Jones como Alice Bag hacían restallar un látigo sobre el escenario; eran dos dominatrices imponentes que controlaban su destino. Ambas mujeres se ganaron ese poder a pulso. En Jamaica y en Los Ángeles, Jones y Bag tuvieron que superar el escozor de los rigurosos castigos que sufrieron de niñas, ya fuesen emocionales —los de Bag al tener que proteger a su madre— o con un látigo de verdad —en el caso de Jones—. Cuando su familia emigró a Estados Unidos, Jones se quedó en Jamaica con unos abuelos católicos muy estrictos. Su abuelo era de la vieja escuela. Creía que una férrea disciplina prepara para las crueldades de la vida y en la pared tenía un látigo para cada niño y niña a su cargo. Puede que Jones eligiese usar uno sobre el escenario, pero no necesitaba atrezo para dominar al público. Le bastaba con su mirada despectiva y pose autoritaria. Sin embargo, además de una personalidad cautivadora, Jones es divertidísima.

«Volver a Jamaica me trae recuerdos», me contó una noche sofocante junto a la playa en el hotel Goldeneye de Chris Blackwell, en Oracabessa. «Cuando era pequeña, la gente tenía miedo de los rastafaris, no hay que olvidarlo. Tenía que salir corriendo y esconderme bajo la cama si venía un

rasta en su bici, ¡como un Ángel del Infierno en su Harley Davidson! Mis referencias cambiaron cuando salí al mundo. ¡Me monté en una Harley! ¿De qué se asusta la gente? No daban tanto miedo como los rastas, y esos iban en bicicleta», dice entre risas. «¿Te imaginas si llegan a ir en Harleys?»

El ingenio siempre ha formado parte del arsenal de Jones. A pesar de las apariencias, Jones no es siempre una chica dura. Una de las femmes más carismáticas y formidables del planeta sollozó contra la pared de un ascensor en una antigua fábrica reconvertida de Union Square mientras la entrevistaba para la revista Harpers & Queen en 1982. Fue una extraña disociación entre la imagen, la música y la mujer. Menos de una hora antes, la modelo y reina disco que estaba llevando el pop a una nueva dimensión se había ofrecido a gatear por el parapeto de aquel ático, a una gran altura sobre el bullicio de la ciudad, mientras gruñía para la cámara. Aquel apartamento sobre las nubes pertenecía a un francés, Jean-Paul Goude, su futuro marido. Era su Svengali, un diseñador y un visionario que perfiló el estilo impactante de su musa y cimentó su estrellato. Jones y Goude siguen teniendo una estrecha amistad. El hijo que tuvieron juntos, Paolo, ahora actúa con ella, y a Jones se le ilumina la cara cuando habla de cómo escriben canciones juntos. Pero casi todas las parejas, y más aún las que trabajan juntas, pasan por momentos difíciles, y este era uno de ellos. «¡Siempre quiere que sea un animal!», exclamó en el ascensor. La amazona Jones solo quería ser dulce y femenina de vez en cuando, pero, al parecer, Goude no sabía cómo gestionar ese cambio en la indomable diva que idolatraba y que pronto sería llamada a encarnar papeles de guerrera en películas de acción.

Goude vio en ella la unión perfecta del yin y el yang para su exquisito y sencillo estilismo: Jones con un corte militar, como una boxeadora, y un cigarrillo colgándole del labio; Jones balanceando una copa de champán sobre su trasero, enfatizando su curvatura (una pose que años después se atrevió a reproducir con Kim Kardashian). Juntos reinventaron a Jones como un icono para todos; su campo de fuerza afro-futurista, transgresor y sumamente estilizado, se propagaba más allá del género y la raza, pero escarbando en ellos también. Por un momento en aquel ascensor, Jones se tambaleaba sobre lo que de pronto parecía un abismo, dejándose llevar por sentimientos femeninos cuando su hombre esperaba algo más hombruno. Jones encontraría la forma de disipar aquella tensión, solo tenía que seguir

siendo ella, inimitable, uno de los pocos espíritus libres para quien lo que otros ven como una *performance* es, de hecho, la realidad.

Cuando Jones empezó a cantar a mediados de los setenta, grabó unos exitazos disco arrebatadores, como «La Vie en Rose», en los famosos Sigma Sound Studios, hogar del sonido Filadelfia, con Gamble and Huff, los maestros de la sección de cuerda. Al trabajar con gente importante, Jones se veía como una pieza del engranaje de la maquinaria musical, pero se sentía insegura de su voz. Jones tampoco estaba segura de querer pasar una temporada larga en un lugar con tantos recuerdos dolorosos. Cuando abandonó la isla había conseguido la autonomía que siempre había deseado, pero el trabajo de Chris Blackwell, el jefe de Island Records (quien conoció a su mujer, Mary, a través de ella), había sido decisivo para dar a conocer el *reggae* que transformó el punk y ahora podía volver a darle vueltas a todo aquello, solo que en dirección contraria: ayudando a Jones a regresar a sus raíces como una gran «ooman, una mujer adulta.

Para Jones, redescubrir Jamaica sin las restricciones católicas de su familia fue emocionante. Es sus memorias, desmiente los rumores que circulaban sobre sus romances, pero hay más de una forma de intimar y Harry no siempre tiene que tirarse a Sally. Cuando la visité en la isla, se la veía feliz, incluso renovada, pasando el rato con su «chico jamaicano», significase lo que significase.

> *Dale una calada al pitillo*
> *Nunca junto a la puerta*
> *Solo estirándose en el suelo*
> *Así él no caerá*
> *De ninguna manera caerá sobre mí…*
> *Mi chico jamaicano, mi chico jamaicano*[33]

Jones lo cuenta así:

> La inspiración para «My Jamaican Guy» me llegó cuando estaba en Bahamas, grabando en los Compass Point Studios de Chris Blackwell. Estaba en su casa, sentada en una tumbona junto a la piscina, y el teclista de los Wailers, Tyrone Downie, salió del agua y se sacudió las rastas, como cuando un perro sale del agua y se sacude.

> Fue una de las cosas más hermosas que he visto nunca. Me pareció que sucedía a cámara lenta. En ese momento pensé lo de «mi chico jamaicano». Tyrone no era mío, pero sí que lo era por asociación con Jamaica. Después de escribir esa frase, estaba bien, pero ¿qué hago a partir de ahí? No tenía una relación novio/novia; lo que tuve con Tyrone en ese instante, cuando salió del agua, fue básicamente un romance visual. Más adelante sí que me enamoré de un chico jamaicano [dice complacida]. Es como si lo hubiera vaticinado.

Para la segunda estrofa se inspiró en una fiesta en Compass Point, en la que Jones observó a los fumadores mientras se recostaban para disfrutar de sus porros. Con entusiasmo, Jones cita su canción: «"Relajado, sin pensar en el pasado… Relajado, pero nunca refrenado…"[34]. La música se encarga de traer las palabras. Con esta letra, puedes oír la música en el viento. Fue una de las primeras canciones para las que escribí la letra y la música. Tengo que darle el mérito a los músicos que me vieron llegar al estudio con un trozo de papel».

El bajo de «My Jamaican Guy» te atrapa como arenas movedizas, de un gran trago tembloroso. La nítida batería te deja con la intriga mientras compone nuevos ritmos de compás en compás. Este sonido inconfundible lo crearon los Compass Point All-Stars, en esta ocasión con el guitarrista Barry Reynolds y el francoafricano Wally Badarou, un ingenioso as del sintetizador que creó el evocador motivo de la intro que estructura el resto de la canción. El grupo lo completaron el bajista Robbie Shakespeare y el batería Sly Dunbar, llamados los Riddim Twins, que programaron una batería electrónica para que sonara como cigarras, literalmente. Era un mundo de fusiones en el que Lizzy Mercier Descloux también prosperaría pronto. En la calma de la gentil Nassau, el *funk* tropical podía desarrollarse entre palmeras y piña colada, sin el estrés constante de, digamos, los estudios de grabación en el centro de Kingston.

Insegura de sus habilidades para la escritura, además de para el canto, Jones sobresalió con «My Jamaican Guy». La letra, escrita en criollo jamaicano, es sencilla, pero las breves estrofas entre las repeticiones de «mi chico jamaicano» son suficientes para conseguir su efecto. Jones repite el título sobre ese ritmo imponente, inexpresiva pero ardiente.

Dunbar y Shakespeare, expertos en la sección rítmica del *reggae*, le dan a la canción un poder invocador, invitando a una pasión urgente indescriptible entre dos personas que descubren cuánto se complementan. Cómoda en el ritmo y relajada, como murmurando palabras de amor sin sentido a un ser amado, sugiere una intimidad especial y a una Jones al fin en paz con sus raíces y su romance. Según va enumerando sus cualidades, parece que, rotando los roles de género tradicionales, Jones ha escogido a este bred'ren como su consorte siempre y cuando siga «relajado».

En la primera ola del punk británico, aunque hubo alguna que otra pareja —Nancy Spungen y Sid Vicious son un mal y triste ejemplo—, lo que estaba de moda era que el sexo fuese algo de lo más normal entre colegas, algo que nutría el cotilleo, claro, pero sin prejuicios ni moralina. De hecho, eso hubiera sido muy poco punk, pues la libertad iba incluida en el paquete. El sexo al estilo punki era un encuentro rápido y caótico en los baños de los garitos o en una casa okupa sucia, pues los punks no vivían en hoteles de cinco estrellas. Y así fue hasta principios de los ochenta, cuando el sida le dio una buena bofetada a la diversión, junto con Thatcher, Reagan y el neoconservadurismo que iba a sumergir el mundo en guerras a menudo infundadas que asolarían gran parte de África y Oriente Medio. Sus repercusiones nos horrorizarían a principios del siglo XXI y cambiarían la faz de Europa.

Quizás, en los setenta, podía parecer que todas las viejas normas del cortejo se habían suspendido, alteradas gracias a la penicilina, la píldora y la inexistencia del sida, pero la pérdida de la inocencia que trajeron consigo el porno en internet y la prevalencia de las páginas de citas, con parejas sexuales que van y vienen, ha hecho que los cortejos con flores y bombones parezcan más anticuados que un miriñaque. Los acontecimientos del nuevo siglo abrieron un nuevo terreno desconocido para el amor y el desamor, y nos obligan a negociar nuevas formas de ser y de relacionarnos que habían sido literalmente imposibles en el siglo precedente. Incluso cuando empezó el punk, la fluidez de género a la que

pueden acceder gracias a la medicina bandas de San Francisco como Tribe 8 era de lo más exótica; supuestamente solo se podía obtener en Brasil a un precio muy elevado. En los últimos años del siglo que vio nacer el punk, se vivirían grandes aventuras en las fronteras salvajes del género.

En la Inglaterra de los setenta, los garitos punk eran a menudo clubs gays, como el Sombrero en Kensington High Street o el Club Louise en el Soho. La subcultura era legal y el movimiento por sus derechos estaba cogiendo carrerilla, pero la homosexualidad seguía algo oculta en las sombras porque las costumbres tardaron en ponerse al nivel de la legislación. Para los skinheads violentos, las palizas a los gays eran tan habituales como los «Paki-*bashing*», los «vapuleos a los pakis» (una expresión jergal de una trivialidad espantosa).

Aunque la homosexualidad dejó de ser un delito en 1967, el escritor y aficionado al punk Jon Savage recuerda: «El punk no es que ayudase mucho en el ambiente hostil británico. A pesar de que en sus inicios concurrieron un gran número de gays y bisexuales, el punk británico no era solidario. Fue una época de lo más emocionante, pero lo que más recuerdo, cuarenta años después, es el pacto de silencio del punk. Nadie hablaba de la homosexualidad. Del feminismo, sí, pero no de los derechos de los gays o de la conciencia homosexual. Las canciones punk sobre temas gay eran en clave y algo marginales».

En la primera ola del punk británico, no floreció ningún género gay, pero todo eso cambiaría. En los albores del siglo XXI vivimos una época interesantísima para reflexionar sobre el amor en el punk, o el amor en general. En el teatro de la antigua Grecia, el kabuki japonés o el shakespeariano inglés, los hombres interpretaban tradicionalmente los papeles femeninos, pero los hombres trans que dan a luz y amamantan a sus bebés, poco habituales pero documentados, les habrían parecido a sus antepasados una invención de autoras futuristas como Octavia E. Butler o Margaret Atwood.

En la matriz plateada de la Factory de Warhol, productora en serie de arte de vanguardia con sensibilidad queer, florecieron artistas de género fluido, como la glamurosa actriz trans Candy Darling, que murió en 1974, o Jayne, alias Wayne County, una asidua del CBGB que trasladó su personalidad glam a Londres en 1977, en pleno apogeo del punk, y formó The Electric Chairs. Antes de eso, los New York Dolls, unos tíos hetero

aficionados a travestirse, se animaron a ponerse ligueros gracias a esta rubia oxigenada.

¡Oh, no! ¡Más competencia, no! Los hombres claman al cielo, preocupados ante la posibilidad de tener que esforzarse el doble para atraer a una mujer. No me extraña que la sección más insegura de la población masculina hetero le tenga miedo a un planeta multigénero. Los teóricos insisten que esa multiplicidad de personalidades sexuales siempre ha estado ahí, solo que reprimida. Puede que sea cierto, pero este principio de siglo ha puesto de manifiesto una eclosión pangénero en la que este es fundamental para la imagen de los artistas. El polluelo multigénero ha salido de su cascarón binario y está recorriendo el mundo. Tras diez años como hombre al frente de su banda de *rock*, Against Me!, la valiente transición pública en 2012 de Laura Jane Grace, de Gainesville, Florida, fue importantísima por la lealtad de sus fans. Su estilo musical no cambió y el público la acompañó en su viaje para entender la ambigüedad de género. La transparencia de Grace fue fundamental para lograr una mayor conciencia de lo porosos que son los límites entre los géneros, separados por cromosomas, condicionamiento social o lo que sea. También planteó la pregunta de qué, si es que hay algo, es específico de la música femenina. Aún está por oírse si el cambio físico de Grace se reflejará en futuras grabaciones.

El clímax de la bulliciosa «Checking Out Your Babe», una canción que Tribe 8 sacó en 1996, es un alborotado duelo entre hombres y, quizás, mujeres por el tamaño de su miembro. Lynne Breedlove, cantante y letrista de la banda, quien ahora usa los pronombres «elle» o «él», interpretó la canción como mujer lesbiana. La chulería de Breedlove sitúa la canción en el callejón detrás de un club, lista para la pelea. Con autoridad, avanzan por varias modulaciones, cambiando de marchas desde un medio tiempo guitarrero hasta llegar a un frenesí punk mientras la letra describe mucho más que una simple falsa rivalidad y analiza la manera en que el tipo está denigrando a la chica. Finalmente, se descubre que no es una pelea, es la defensa de un cariño y un respeto fundamentales.

En el vívido relato del tema, los chicos hetero deberían encerrar a sus novias, pues las bolleras del club tienen una misión: convertirlas. «Era una especie de leyenda en nuestra cabeza, supongo», confiesa con modestia Silas Howard, su guitarrista. «Pero vimos cómo evolucionaba una nueva escena, especialmente en las ciudades, con L7 y Bikini Kill.» Con el

tiempo, Tribe 8 serían fundamentales para una nueva escena, el queercore u homocore.

El dramatismo ingenioso de las canciones de Tribe 8 se desplegaba con histrionismo sobre el escenario, como si quisieran convertir todas las salas de conciertos en una especie de bar de lesbianas sado y tumultuoso. El documental Rise Up recogió algunos de sus numeritos satíricos, como fingir una castración o incitar a un hombre heterosexual del público a hacerle una felación a un dildo. A juzgar por el sarcasmo con el que trataron los estereotipos masculinos, puede sorprender que Flipper, guitarrista de la banda, eligiese hacer la transición al género del que tanto se habían burlado, pero vivir su masculinidad como hombre trans era un sueño que llevaba mucho tiempo anhelando. Ya como Silas Howard, el guitarrista empezó a dirigir series, películas y documentales, a menudo sobre temática trans.

«Suelo decir en broma que soy un hombre falso, aunque no es políticamente correcto», se ríe Howard. «No me identifico como hetero y hombre en ese sentido [patriarcal].» Las bromas son imprescindibles para Tribe 8. Con el título del álbum en el que está la canción, Snarkism (sarcástico), ya nos están diciendo que quieren presentar ideas que pueden ser marginales con una pizca de humor para que entren mejor.

«Hacer el tonto era una parte muy importante de nuestra personalidad, además del sarcasmo. No nos tomábamos las cosas en serio. Nos encantaban las contradicciones, eso nos permitía grabar canciones como “Check Out Your Babe” y “Lezbophobia” [más política y estridente]. Tocábamos en un montón de sitios para heteros que nos recibieron con los brazos abiertos. Siempre nos sentimos outsiders, entre los gays y entre los hetero; éramos un nuevo fenómeno. El humor permitía a la gente formar parte de él, era nuestro pasaporte», recuerda Howard.

Como no encajábamos en ningún sitio, pudimos ir a todos y crear este espacio nuevo entre lo queer y el punk. La gente hetero no entendía nuestro humor —¡a veces tampoco nos entendíamos nosotros mismos!—, pero les llegaba nuestra energía y disposición. Con el tiempo, ser queer era guay.

Ahora me presento como masculino, pero valoro la masculinidad, la femineidad, la androginia, todas esas expresiones. Nunca tuve éxito como mujer, hasta que encontré mi identidad punk lesbiana queer. Siento los dos

géneros, al completo. No voy a rechazar mi pasado. Me encanta la idea de las mujeres del punk; oye, si alguien quiere incluirme, siempre me alegra. En cualquier caso, la transición me ha hecho abrazar el feminismo aún más.

A la vanguardia de una sociedad que evolucionaba con rapidez, Tribe 8 supieron combatir con ingenio y dejaron su impronta durante la tercera ola del feminismo en los noventa. «La diversidad se mercantiliza y a la gente se la ignora», añade Howard. «Pero en Tribe 8 éramos queer y trans, nos unimos. Un grupo pequeño, pero nos salvábamos el pellejo. Esa es mi tropa», reflexiona en una elocuente muestra de humanidad.

Con humor y provocación, Tribe 8 franquearon en los noventa los límites de una nueva frontera de género, pero en la vieja frontera binaria a veces también se necesitaba un mapa. Los setenta, con esa actitud beligerante del punk, dio paso a una década más refinada, con sus dudosos valores materialistas/individualistas. Casi al final de la primera época del punk rudo y duro, en la antesala de la nueva década egocéntrica de Reagan/Bush y Thatcher, dos bandas de chicas (o al menos con paridad en sus filas) de corta vida aunque no olvidadas mostraron lo diferentes que pueden ser las opiniones de una mujer punk.

El eje izquierdista de Gran Bretaña en el mundo *post*-punk de los ochenta produjo las canciones de amor reconfortantes e igualitarias que se pueden esperar de una comunidad en la que se suponía que los hombres al menos podían actuar con libertad. En el aspecto creativo, en aquellos años se vivieron cosas positivas, como el desarrollo del hip hop y una mayor conciencia de la música «global» no anglófona. Sin embargo, según fue avanzando la década, también se dio marcha atrás en los progresos de las mujeres (incluyendo la cuasi neutralización de las chicas salvajes del punk originales), algo que Susan Faludi describe en su libro de 1991 Reacción. Su colega feminista Naomi Wolf lo describió así en un artículo para New York Times Magazine titulado «The future is ours to lose» (El futuro es

nuestro para perderlo): «La previsible reacción negativa llegó, como siempre hace. La aciaga década de los ochenta fue una época de hombreras, silicona y atrincheramiento. De nuevo, fugaz y rotundamente, las mujeres “olvidaron”».

Lesley Woods y las Au Pairs lo vivieron. «Sí que hubo una reacción contra la época anterior, que había empezado a ser bastante de izquierdas y progresista. Eso es lo que suele pasar. Llegaron los descendientes de Thatcher, los *yuppies*. Tenías que tener éxito y mentalidad empresarial, con una casa bonita y un coche bonito. Volvieron aquellos valores pretenciosos que alimentaban las personas a las que habíamos gritado y llamado gilipollas», declara Woods.

Esta enérgica morena compuso durante una década canciones con conciencia social antes de consagrarse a su labor como abogada especializada en inmigración en Londres, una profesión con una gran carga política. «Empecé en 1992 y nunca ha sido tan draconiano como en la última década.» Wood ha tomado nota del progreso de nuestro entorno cultural.

Cuando las Au Pairs empezamos, no teníamos ninguno de estos «ismos»: discriminación por edad, sexo y sexualidad. Ha cambiado por completo. Solo digo que es algo muy simple. No se tenían las protecciones legales que hay ahora. El aborto y la homosexualidad se habían legalizado hacía poco, pero mientras se escribían esas canciones, a las mujeres aún podían violarlas sus maridos. Las mujeres no podían comprar una vivienda sin la firma de su padre o marido. Para mí, muchas de esas cuestiones de género han mejorado tanto que si ahora fuese una mujer joven en una banda como las Au Pairs, rodeada de otras creadoras con las que compartir los mismos valores y rabia, cantaría sobre otras luchas. Como la inmigración. La trata sexual de menores. La igualdad salarial. Pero ya teníamos muchos motivos para enfadarnos.

«Teníamos un buen cabreo, en parte porque veníamos de una generación con familiares que habían participado en la Segunda Guerra Mundial y el Holocausto», continúa. «¿Cómo pudieron dejar que pasase aquello? ¿Por qué no apoyaron los derechos humanos y su lucha? Nunca vi a mi madre o a mi padre ir a una mani.»

Sí, incluso alguien de derechas tendría que admitir que ser una mujer punk es más fácil dentro de un entorno de izquierdas, en el que la igualdad es el modo por defecto (independientemente de si esos ideales se traicionan o no). Esa realidad más abierta emana de «It's Obvious», la carta de presentación del disco que sacaron en 1981, Playing with a Different Sex, ensalzado como el disco que ilustra el estado del arte pop progresivo. Para Simon Reynolds y Joy Press, críticos musicales, es *agit-funk*. El sonido de Au Pairs, como el de las bandas con las que solían compararlas, Gang of Four y su banda «hermana» Delta 5, era muy disperso, con melodías que saltan de improviso y letras afiladas. Anclada en una línea de bajo implacable pero melódica, con el contrapunto de una guitarra nerviosa, la propuesta de Au Pairs tiene un toque de saxo free *jazz*. La batería es sutil, golpeada sobre todo en la parte superior. Parece una maraña de sonido frágil que se mantiene unida con cinta adhesiva, pero que es sólida como una roca.

Pasando el rato en estos días, sola
Oh, qué bien
Y otra vez contigo, igual de bien
Es el paraíso…
Eres igual pero diferente
Es obvio, es obvio[35]

En la canción, Woods perfila una visión del mundo aquiescente, aunque irónica, tal y como quieren verla y como a veces parecía ser en su círculo más cercano gracias a la conciencia de género. «Es una canción positiva y abarca muchos tipos de situaciones», señala. Además de hablar de amor, también «resumía lo que sentíamos sobre lo que pasaba entonces: los derechos de las mujeres, negros y gays, el *apartheid*, Irlanda del Norte, la huelga de los mineros, los okupas. Teníamos muchos problemas».

«Para mí, estábamos en el mismo bando», dice de Delta 5, Gang of Four, Mekons y Bush Tetras. Sin embargo, el mundo exterior puede ser más hostil.

Crecí en una generación en la que los chicos se sentaban en el asiento de atrás de un coche y te intentaban bajar las bragas. A menudo coincidíamos en nuestros primeros conciertos con esa clase de chicos, los

que no podían entender que las mujeres estuviesen en una banda. Eran muy despectivos y cuando les mostrabas que no ibas a cantar bonito, que estabas enfadada y lo manifestabas con vehemencia, tampoco les gustaba. Se sentían amenazados.

Pero trabajamos con unos hombres fantásticos y tuve unos novios y amantes maravillosos. Cuando los movimientos de liberación empezaron en los sesenta, el papel de la mujer consistía en follarse a los tíos la noche antes de que ellos se fueran a poner una bomba. Cuando en los ochenta llegaron los tipos con conciencia política, como los Gang of Four, se dieron cuenta de que también tenían que acoger políticas feministas y sexuales.

La banda se formó en 1977, cuando Woods conoció al guitarrista Paul Foad en una parada de autobús. Pronto descubrieron que tenían habilidades musicales e ideas complementarias, y una pasión mutua. Cuando decidieron formar la banda, se comprometieron a tener una representación de género equilibrada, así que tuvieron que buscar a la «única bajista de Birmingham», que resultó ser Jane Monroe.

«Empecé a leer sobre feminismo de izquierdas de muy joven, seguramente con ingenuidad. Leía mucho a Marge Piercy y Simone de Beauvoir y pensaba: “Guau, esto es genial”», explica Woods. Au Pairs fue una de las bandas incondicionales del Rock Against Racism y otras causas. «No íbamos por ahí disculpándonos como muchas otras bandas. Algunas personas creían que la política era aburrida y que quienes cantaban sobre ello eran aburridas, que te metían sus ideas con calzador. En Au Pairs teníamos conciencia política y no nos avergonzábamos de ello.»

Esas «algunas personas» eran las Mo-Dettes, una banda decidida a hacer que el punk fuese más femenino y reivindicar el estilo pícaro y fiestero que Cyndi Lauper acuñaría en 1983 con su «Girls Just Want to Have Fun». La demo de esta última la grabó su compositor Robert Hazard en 1979, el mismo año que las Mo-Dettes sacaron su «White Mice». Como

sugiere el nombre, su estilo e imagen encajan con los de la feminidad tradicional, una mezcla entre colores pastel y yeyé, o, lo que es lo mismo, la estética mod/sesentera británica.

La guitarrista de Mo-Dettes, Kate Korris, había tocado ya con las Raincoats y las Slits. Echando mano de una manida expresión para hablar de la superioridad moral de la corrección política, se burla:

A menudo, el término «progre» es deprimente, reactivo, condescendiente. ¡Como si solo contasen las mujeres rebeldes! […] Fue una feminista la que nos insultó llamándonos «amas de casa aburridas». Los hombres nos apoyaban más. Tras las Slits, me alejé de la idea de las bandas de solo chicas. Parecía colocarnos en un estatus de «raritas» que me parecía forzado, pero cuando me puse a buscar a gente para la banda con la batería June Miles-Kingston, todos los hombres o tenían miedo o intentaban dominarnos. Éramos una banda de chicas no porque fuese una postura premeditada, sino porque no encontramos al hombre apropiado. La bajista Jane Perry Crockford [después Woodgate], estaba pasando por algo parecido, así que gravitamos unas hacia las otras.

Su encuentro fue típico de la época. Como recuerda Woodgate entre risas: «Nos encontramos en la cola del paro de Lisson Grove. Kate ya tenía una batería, June, y yo tenía una cantante, Ramona Carlier. Tocamos juntas por primera vez en el local de ensayo de los Sex Pistols, en pleno corazón de la escena musical londinense, el Tin Pan Alley».

Se habían integrado en el corazón de la primera insurgencia punk. Joe Strummer de los Clash le enseñó a una Korris novata un par de acordes con la guitarra y le dijo: «Con esos dos consejos puedes hacer de todo; ve a por ello». «¡Y tenía razón!», se ríe Korris. «Luchar por la “igualdad” en realidad te define como alguien que piensa que es “menos que”. Joe impartió poder, no supervisión. Entonces, en lo que a otros artistas se refiere, el campo parecía igualitario e integrador. Lo mismo para los seguidores. Solo éramos personas que hacían música. No nos identificábamos con el punk, el feminismo o cualquier otro género. Joder, ¡apenas nos identificábamos las unas con las otras!» Al no simpatizar ni con el individualismo burgués ni con el colectivismo de izquierdas, las Mo-Dettes sentían que eran ajenas al sistema y no les importaba la opinión

de la mayoría, ni siquiera la de sus colegas. Su agradable punkitud era más existencial, cimentada en sus experiencias personales y análisis.

«Si había un mensaje para/sobre las chicas, era que ser mujer no era algo de lo que disculparse o que ocultar. No tienes que ser una marimacho o una chiflada para defender tu feminidad. Te pueden seguir gustando los chicos, llevar faldas y maquillarte, y ser tú misma. "Tocar como una chica" es igual de válido que tocar "como un hombre"», afirma Korris.

A las Mo-Dettes les encantaba escandalizar a las ortodoxias izquierdistas. «Mi vida consistía en ligar y conquistar a chicos y pensé "¡Vamos a darle la vuelta!". La distribuidora de nuestro sello, Rough Trade, estaba entusiasmada con nosotras, pero algunas de sus empleadas feministas no estaban de acuerdo, decían que éramos sexistas», recuerda Woodgate, aún asombrada. Una seguridad sexual de chica cis subvierte las alegres armonías de la banda y las resonantes guitarras surferas. «Era una chica de veintidós cachonda que se sentaba en el *pub* y pensaba en ligar con los chicos. Estaba harta de que ellos fuesen los dominantes a la hora de ligar», dice Woodgate indignada. «Puedo ser algo predatoria. Era ver a un chico joven guapo y decir: "¡Eh! ¿Quieres jugar conmigo?". Evité el feminismo porque creo que la esencia de una mujer es tan fuerte como la de cualquier hombre. En realidad, he sido feminista toda la vida. Creo en la igualdad salarial y legal, pero en aquel momento no me podía identificar con el movimiento porque tenía demasiadas etiquetas y facciones críticas.» Tras las Mo-Dettes, Woodgate entró en una escuela de arte, se sacó un máster y después trabajó en la alimentación orgánica. Obviamente, su interpretación de «depredadora» es distinta de la de Harvey Weinstein.

Antes de cofundar las Mo-Dettes, Korris ya había pasado por las tropas de las Slits y las Raincoats, pero también de The Derelicts, quienes terminarían separándose y formando pragVEC y The Passions, famosos por el hit que canta Barbara Gogan, «I'm in Love with a German Film Star». La experiencia ayudó a dar forma al insolente descaro de «White Mice». La canción demuestra que, como a Grace Jones, a estas chicas les gusta elegir a sus parejas.

Ahora que está dicho, derechos a la cama
No hace falta que sea más duro…
No seas tonto, no seas flojo
A ninguna chica le gustan los enclenques

Baila y juega, lo haces bien
Ven y serás mi número uno[36]

«White Mice» se pavonea y rebota sobre un bajo ondulante, duplicado por la guitarra vibrante de Korri, que evoca los acordes abiertos de la música surf. Abarrotada de la falsa nostalgia de unos coros que recuerdan a las bandas de chicas de los sesenta, la letra de Woodgate rebosa la altanería de la juventud y la belleza; o, en cualquier caso, de los que están seguros de sí mismos. En el baile, en vez de esperar impaciente a que el chico se lo pida, esta chica dice: «Enséñanos lo que tienes». Sabe lo que quiere y no se corta. La provocación traviesa que recorre la canción es muy moderna.

«La melodía era mía, como contrapunto al bajo de Jane y la estructura de la canción», recuerda Korris. «Después, David Cunningham de The Flying Lizards pasó la guitarra por un phaser, supuestamente para igualar el ritmo. Solía librar una lucha continua contra quienes preferían un ritmo "estable" a uno espontáneo. Pero en esta canción, me gustó el resultado. Por lo demás, la canción fue como la seda.»

Y ahí terminó la «seda», pues la banda pronto perdió el rumbo por culpa de un management desafortunado y sellos discográficos insensibles.

Según Korris: «El equipo auxiliar de nuestro entorno pensaba que necesitábamos que nos moldearan. Muchos no parecían darse cuenta de que no intentábamos sonar como el *rock and roll* que tenían en la cabeza. Estoy convencida de que pensaban que nos estaban apoyando». Entre otros conflictos, el sello creía que la banda debía presentarse a Eurovisión. ¿En serio?

Como las Slits, las Mo-Dettes también se adentraron en el *reggae* y trabajaron con el productor Dennis Bovell, cuya sección dub confería un gran atractivo al tema. «Aprendí mucho de Dennis, pero la canción apenas nos representaba. No se podía recrear en directo sin un par de teclados», se lamenta Korris. «Al menos el sello entendió que no íbamos a ir a Eurovisión. Desde el principio, su manipulación fue evidente. ¿Creían que seríamos más ingenuas porque éramos chicas? A pesar del champán que nos ofrecieron durante la firma, me senté y me leí el contrato de principio a fin [¿cómo?, ¿sin abogado?] y pillamos que además de echarse atrás respecto al control creativo que nos habían prometido previamente, habían intentado colarnos una multa en caso de embarazo. Seguro que a los

hombres no les meten cláusulas de paternidad en los contratos discográficos.»

Eso que algunos sellos temen —que una nueva vida mande al garete el calendario promocional— le pasó a Neneh Cherry, la infatigable e innovadora artista afroeuroamericana. Su «Buffalo Stance» se balancea al borde del volcán en el que el punk, el rap y el *reggae* ardieron juntos a principios de los ochenta, cuando una joven Cherry lo absorbió todo en su joven corazón. En plena grabación de Raw Like *Sushi*, el disco en el que sale «Buffalo Stance», Cherry descubrió que estaba embarazada de su segunda hija, Tyson McVey, quien, como sus hijas Naima y Mabel, también acabaría dedicándose a la música. Cherry informó al director de Circa Records, Ashley Newton (padre de la DJ Harley Viera-Newton). «Nunca me dijo que no lo hiciese, pero Ashley parecía confundido. Solo le dije "todo irá bien" y, la verdad, fue como si estuviese escrito que así sería. Me hizo sentirme empoderada porque no dejé que me disuadiera, y terminó siendo algo bonito en vez de malo.»

Dentro de la realeza musical a la que pertenece Cherry (y su hermano y músico, Eagle Eye) está la leyenda del *jazz* Ornette Coleman, su «tío»; el percusionista Ahmadu Jah de Sierra Leona, su padre, y Moki, su madre, una artista multimedia que diseñó el vestuario y el atrezo colorido con el que salía al escenario el padrastro de Cherry, el trompetista Don Cherry. El principal vínculo entre su contexto bohemio vanguardista y el punk le llegó a través del ingenioso Ian Dury, otro punk iconoclasta. Impregnado de *jazz*, este invitó a Don Cherry a tocar con su grupo, The Blockheads, mientras estaban de gira. Neneh, quien entonces tenía catorce años, le acompañó y conoció a las Slits. Arrastrada por el huracán que era la líder de la banda, Ari Up, su sistr'en, Cherry se les unió durante los siguientes dos años. Después pasó a formar parte del feroz sonido *post*-punk de Rip Rig & Panic. Junto con la cantante y bailarina Andi Oliver, quien después se convertiría en una famosa restauradora y chef, y su entonces marido

Bruce Smith, quien tocaba la batería en ambas bandas, perpetraron un punk-*funk* armolódico y apasionado.

Cherry ahora vive entre Suecia, España y Londres componiendo canciones mordaces y minimalistas extraídas de su depósito personal de penas y alegrías. Su poesía orbita entre la pista de baile y la vanguardia y, además, es actriz. Cherry es un fenómeno único, de esos que ocurren una vez cada mil años. A principios del siglo XXI, su canción humanista «7 Seconds», compuesta en 1994 junto al cantante/productor Cameron McVey (su segundo marido) y el gran griot senegalés Youssou N'Dour, fue elegida Canción del Siglo en Francia. Pero Cherry ya había alcanzado el estrellato en 1988 con el carisma de b-girl punki de «Buffalo Stance».

«Todo dependía del momento y el lugar en el que estuvieras entonces.» Cherry destaca la inmediatez y el apremio de la época en la que creció como artista cuando todavía era una adolescente. «Soy un batiburrillo de muchas cosas, un popurrí. Cuando dejé Rip Rig & Panic, empecé a encontrar mi identidad; crecí en Nueva York, en Los Ángeles y en Suecia antes de irme a Londres a los dieciséis. Ahí es donde descubrí la cultura *reggae* de la vieja escuela, los youthmen», añade la letrista y cantante de la poderosa «Manchild». «Es muy importante tener consciencia de las propias raíces, de la voz de la revolución y el activismo del *reggae*.» (Un pequeño aparte: cuando era una joven periodista para la prensa musical británica, me dejé arrastrar por el huracán Cherry. Moki Cherry me mostró que se puede ser artista y seguir teniendo vida familiar. Ari Up, Cherry y yo hicimos los coros en discos de artistas como Prince Far I, que produjo Adrian Sherwood; también nos pasábamos noches enteras bailando en shebeens, los afters *reggae*.)

«La belleza de la conexión entre el punk, el *reggae* y el hip hop era que podías formar parte de todo ello, pero el ingrediente más importante era encontrarte a ti misma y tener una voz propia. Tenías que escribir tus propias rimas. "Buffalo Stance" va de eso, del inconformismo», afirma Cherry.

Es como un cuento de hadas: una cara B menor que no solo fue más importante que la cara A del single, sino una de las canciones más importantes de su época[37]. Con el amanecer de su sonrisa y un perfil digno de una diosa en una moneda antigua, Cherry se había convertido en la chica guay del «estilo Buffalo» y de la cuadrilla musical que rodeaba al estilista Ray Petri. Este, un innovador que convirtió a The Face en la

revista visual que definió su época, creó junto a un equipo que incluía a la estilista/joyera Judy Blame un estilo nuevo inclusivo, una mezcla de mod y ragamuffin con una estética a lo James Dean actualizada, con sus Levi's de pierna recta, camiseta blanca y una chaqueta de aviador que pronto se convertiría en el uniforme de fiesta para chicos y chicas. Radiante, Cherry apareció en la portada de uno de los primeros números de The Face y entró en la herstory cuando promocionó embarazada «Buffalo Stance» en el programa Top of the Pops, con una minifalda ajustada y prácticamente poniéndose en cuclillas… Ninguna otra artista lo había hecho antes.

«Cuando hicimos la canción, no la pensamos mucho», dice. «La versión original era en realidad la cara B de "Looking Good Diving", de Morgan y McVey.»

Quién es ese gigoló que va por la calle
Con sus manos en los bolsillos y pies de cocodrilo
Colgado del bordillo, con la mirada alterada…
Son las chicas del barrio con sus enormes rizos
Llevan sujetadores con relleno, beben cerveza con pajita
Bajándose los pantalones, ¿dónde conseguiste el tuyo[38]*?*

Cuando grabó «Buffalo Stance» ya se había divorciado de Smith y era madre soltera. Metida de lleno en el mundillo Buffalo, salía con McVey. El dúo sofisticado que este tenía con Jamie Morgan, llamado Morgan/McVey, era al principio la atracción principal. Los tres intercambiaron ideas para que la canción fuese algo más callejera y contribuyeron con nuevas estrofas. Sin embargo, la canción era Cherry, con ese aire a Nueva York o Los Ángeles, dos ciudades en las que había vivido. Un fuego de chica del barrio, tan real como los aretes raperos extragrandes que lleva, brilla en sus ojos cuando en el vídeo dice con total nitidez: «No te atrevas a jugar conmigo». Después, pasa con total tranquilidad de cantar con sentimiento a rapear con acento londinense (ese «Pero ¿y cómo es[39]?» era una de las muletillas favoritas del DJ Fat Tony).

«La grabamos porque Cameron y Jamie estaban de gira promocionando el tema en los medios y querían hacer algo más fiestero y con personalidad», recuerda sin darle demasiada importancia. «Entré en el estudio con DJ Milo y Nellee Hooper [productor de Bjork y del colectivo de Bristol The Wild Bunch, y cofundador de Massive Attack] y la

grabamos en un par de horas. Siempre me ha gustado esa mentalidad punk, jugar con los ismos convencionales, dándole la vuelta a las cosas.»

La voz firme de Cherry iluminó una canción de la que ya salían fuegos artificiales. Bomb The Bass, alias de Tim Simenon, era un artista hip hop local con una imaginación de dibujos animados y un enfoque ingenioso para sus remezclas en los inocentes albores del hip hop, cuando el *scratching* seguía siendo una novedad. Recogió y desempolvó aquella cara B malgastada y metió a Cherry de nuevo en el estudio en 1988, donde samplearon un riff de «Looking Good Diving» y volvieron a grabarlo todo en una canción que se agita como una maraca con sorpresas.

La sección hablada, «Cuando se te desgastan los zapatos y te suenan las tripas[40]», es de estilo libre, mientras que la intro, concisa y enfática, se le ocurrió de camino a la tienda de la esquina: «QUIÉN es ese gigoló que va por la calle con sus manos en los bolsillos y pies de cocodrilo». De pronto, ya no conjura la gris y húmeda Londres, sino las noches sofocantes de Nueva York en escaleras de incendios de Alphabet City o los porches de Compton, Los Ángeles, mientras los críos en la calle ponen a prueba sus tretas y encantos. La historia es antiquísima, pero, como Chrissie Hynde en «Precious», la canción queda inconclusa. El señor pies de cocodrilo está buscando carne fresca y la protagonista es escéptica. Ahí es cuando Cherry canta sus propias palabras, con intensidad lírica: «Mi amor no lo compra ningún tipo con pasta / El cariño es lo que me mueve[41]».

«Es una canción de amor, pero en cierto modo es una canción de amor propio. Muchas de las canciones de amor desde el punto de vista de la mujer tienen un trasfondo de dependencia: siempre te esperaré. Pero esta es absolutamente defensiva, casi como un himno que celebra lo bien que sienta ser una misma», dice Cherry.

El disco echó a andar él solo. «Salí de gira con Bomb The Bass», recuerda Cherry. «Teníamos tres pistas de apoyo y a Gilly G (su amigo) de MC. “Buffalo Stance” era una de esas pistas. Fue una gira pequeña, pero la gente empezó a reconocer la canción. Después, todo fue rapidísimo.» A pesar de ser una cantante desconocida, la canción, llegó al número tres de las listas de éxito de Estados Unidos y Gran Bretaña. «Es una de esas canciones. Es un privilegio tener un par de esas en mi trayectoria musical.»

Para Cherry, aquella fue una época intensa, además de firmar su primer contrato, tener a su segunda hija y grabar su primer LP en solitario, cuidó

de su mentor, Ray Petri, enfermo de sida. Un día, sentados en Soho Square, Ray le dijo: «Yo estoy a punto de irme. Creo que una vida nueva tiene sentido».

«Eso ha sido siempre lo que me ha movido. La historia de mi vida es que fui madre joven y vivimos como vivimos, de forma comunal, componiendo juntos», dice Cherry. «Al final, eso vale más que el dinero.»

El amor punk puede ser una saga abrasiva en la que hay que entablar guerras de sexos y juegos de poder, y preguntarse si debemos sacrificarnos por una vida creativa autónoma. En estas canciones, las mujeres abordan una vida consagrada a la búsqueda de una conexión verdadera. Aspiramos a entender nuestros impulsos eróticos y cómo darles rienda suelta cuando el cuerpo femenino, especialmente el joven, es una mercancía que una industria predatoria ha de actualizar con la asiduidad de un vampiro que busca nuevas doncellas. Hay quien ve el matrimonio como una estrecha colaboración y hay quien lo ve como una transacción injusta, pero el impulso de la unión sigue ahí. Si tu familia genética no puede seguirte a donde tienes que ir, el amor punk permite congregar una tribu, quizás un tipo de comunidad sin precedentes. La fluidez de género le ha pegado un buen meneo a los límites, y eso también ha afectado al campo minado de las costumbres. En vez de preguntar únicamente qué es lo que hace que un chico y una chica se enamoren, la pregunta ahora es qué es lo que hace que una chica sea una chica, y a la inversa. Si no te reconoces, el amor es más difícil de encontrar, pues no sabes quién podría encajar. Hasta que lo intentes.

Pragaash (India, 2014).

Este trío de adolescentes fue objeto de una fetua, lo que les impidió grabar.

The Vinyl Records, «Rage» (India, 2017).

Una letra rabiosa contra la opresión cantada con una comicidad contagiosa que reinventa la new wave al estilo indio.

Sleater-Kinney, «Little Babies» (EE. UU., 1997).

Estas riot grrrls se cuestionan los roles de género en esta canción pop-punk surfera.

Zuby Nehty, «Sokol» (República Checa, 1997).

Las punks de Europa del Este eran unas rebeldes musicalmente sofisticadas. Cuando las autoridades las censuran, la sororidad de Zuby Nehty alza el vuelo.

Vulpes, «Me gusta ser una zorra» (España, 1983).

Esta banda de chicas punk primigenias escandalizó a una España recatada y formal.

The Selecter, «On My Radio» (Reino Unido, 1979).

El ingenio y la energía de Pauline Black y su banda de *ska* del sello 2 Tone conquistaron a una prensa a menudo hostil.

Vi Subversa / Poison Girls, «Persons Unknown» (Reino Unido, 1980).

Estas anarco-punks crearon una comunidad en Brighton y cuestionaron con astucia la guerra entre el gobierno británico e Irlanda.

Jayne Cortez and the Firespitters, «Maintain Control» (EE. UU., 1986).

En este tema, la mordaz artista, activista, poeta y editora indie afroamericana desmantela la estructura de la opresión social.

Tanya Stephens, «Welcome to the Rebelution» (Jamaica, 2006).

Una artista independiente, controvertida y sincera que hace un apasionado llamamiento al baile, pero también al cambio.

Sandra Izsadore con Fela Kuti / Afrika 70, «Upside Down» (EE. UU./Nigeria, 1976).

El creador nigeriano del influyente afrobeat, Fela Anikulapo Kuti, escribió para la musa de los Panteras Negras esta dura crítica social.

Skinny Girl Diet, «Silver Spoons» (Reino Unido, 2015).

Dos hermanas y una prima que arremeten contra los arraigados privilegios de clase a ritmo de electro-punk industrial.

Fértil Miseria, «Visiones de la muerte» (Colombia, 2005).

Las hermanas Castro llevan desde 1990 valiéndose del punk para aplacar la angustia y la rabia. Una canción en el filo de la navaja.

4.
PROTESTA
Mujeres a las barricadas

> Nuestro grito ahora debe ser: ¡camaradas obreras, no estéis solas! Solas, somos una brizna de paja que cualquier amo doblegará, pero organizadas somos una gran fuerza que nadie puede derrotar.
>
> Alexandra Kollontái, «Nuestra tarea», 1917

«LO HEMOS INTENTADO. No se puede tener una banda de chicas en Cachemira», declara con voz monocorde y un gesto inexpresivo la joven cantante y guitarrista india Noma Nazir. Pese a todo, el periodista de la televisión local insiste y le pregunta por qué ha decidido abandonar su incipiente banda Pragaash (luz), que ya cuenta con un número importante de seguidores. A ella se la ve más y más incómoda. Las cuerdas vocales de esta adolescente a la que no ha acompañado la suerte parecen cargar con el enorme peso de siglos de tradición, incapaces de liberar la avalancha que el punk anhela. Sin expresar emoción, recita lo que parece la declaración falsa de la víctima de un secuestro. Antes de salir casi corriendo, Nazir, asustada, titubea: «… una fetua». La autoridad musulmana de la región, el Gran Muftí Muhamad Bashirudín, había dictado una condena a muerte contra la banda y la había declarado contraria al islam bajo la sharía.

Nazir, la batería Farah Deeba y la bajista Aneeqa Khalid solo habían decidido formar un trío punk y contaban con el apoyo de un sello local. En 2012, la televisión local proclamó que estas estudiantes de instituto eran un rayo de esperanza y emitió un concierto del trío tocando tablá (tambores) y una guitarra eléctrica. Cachemira es una región conflictiva y el único estado musulmán de la India. Tras quedar dividida entre la India y Pakistán durante la partición de 1947, aún está intentando recuperarse de

la última década de luchas. Revitalizar la música y los bailes tradicionales que, junto con la belleza de sus montañas, dotaron a la región de su misticismo era una prioridad regional. Dos años después, llegó la fetua. Las chicas de Pragaash empezaron a recibir a través de internet amenazas de violación, a pesar de que contaban con el apoyo del primer ministro de Jammu y Cachemira, Omar Abdullah. Este tuiteó: «Espero que estas jóvenes llenas de talento no dejen que un puñado de idiotas las silencien». Por desgracia, las chicas decidieron que no valía la pena arriesgarse por tocar en una banda punk y hacerlo como quisieran. Este humilde trío, que salía a la palestra con ropa modesta y la cabeza cubierta, estaba deseando volver a sus estudios de ingeniería. El sacrificio no entraba en los planes. Sin embargo, a pesar de su estoicismo, mientras se alejaba de la cámara y de su proyecto creativo, al menos por ahora, los hombros de Nazir decían que era una resignación melancólica.

Ser excepcional es agotador. El que haya chicas punk, del tipo serio o divertido, es sin duda la prueba de fuego del clima de libertad de una nación y el respeto de derechos como la libertad de expresión. La viabilidad de una banda de chicas punk en el contexto de una religión mosaica es complicada. En algunas facciones del islam, a pesar de que la lectura del Corán es melódica, la música en sí es haram, está prohibida. Aunque no hay ritual sin música, en el judaísmo ortodoxo más estricto los hombres no pueden oír a las mujeres cantar, por lo que tienen coros solo para ellas (aunque, por ahora, no tienen bandas punk). El mundo secular también está condicionado por el género. Todas estas mujeres tienen una trinchera —nacional, mundial o familiar— y el punk es su arma. Rompen las barreras por instinto; en la mayoría de los casos, si no hubieran creado sus propios canales, nunca las habríamos escuchado. Para las mujeres que viven inmersas en una guerra civil, sus conciertos son salvavidas locales en los que se recolectan provisiones para familias hambrientas. Según los estereotipos, las artistas son despistadas y organizarse no es lo suyo, pero no siempre es así. Un hito del activismo de algunas de estas artistas es la creación de una tribu, una familia extensa (aunque no sea genética). Lo que puede parecer una pequeña escena local a veces prevalece, como el dadaísmo, que empezó en una pequeña sala de *cabaret* de Zúrich en los años veinte. Cuando no se puede acceder a las masas por el camino tradicional, un espacio propio o una nueva plataforma mediática pueden levantar un imperio independiente; un festival o una conferencia pueden

impulsar o prender la llama de un movimiento. A veces, solo hace falta una canción silenciada.

La noticia de las adolescentes frustradas de Pragaash se publicó en medio mundo. El que no pudieran tocar se vio como una piedra de toque de unos derechos humanos que en algunas ocasiones parecen ser un concepto de los países ricos, como la democracia. De hecho, el muftí bramó en contra de la occidentalización y acusó a Pragaash de formar parte de un proceso de liberalización que, según él, se había traducido en un brusco aumento del número de abusos, desde violaciones en masa a ataques con ácido pasando por la trata de niñas en las montañas de Pakistán para el matrimonio infantil. Según The Guardian: «[Las acusaciones del muftí] han escandalizado a muchos de los que opinan que la violencia sexual es el resultado de una misoginia cultural profundamente arraigada».

En algunas partes del mundo se libra una batalla cultural entre los centros urbanos, más cosmopolitas, y las zonas «menos desarrolladas». Sin embargo, incluso en una ciudad tan grande como Nueva Delhi, la banda de pop-punk The Vinyl Records está al tanto de la fetua que se impuso a 577 kilómetros. «Lo que pasó con Pragaash es un reflejo de la perspectiva patriarcal de la sociedad. Todos estos horrores que vemos a diario en el periódico —violaciones, violencia doméstica y asesinatos (algunos no denunciados)— nos afectan mucho», dicen las Vinyl Records.

Ya sea en Cachemira o en Delhi, aún no estamos a salvo. La lista de lo que no podemos hacer es demasiado larga como para entrar en detalles aquí. La historia de la violencia y la injusticia contra las mujeres es desoladora, y aún seguimos atascadas en las diferencias de ese constructo social que son los roles de género. Es un gran obstáculo para el desarrollo de la humanidad en general.

Éramos unas crías que se juntaban para tocar después de clase (¡a veces hacíamos pellas!). Nos gustaba formar parte de la escena

independiente, la cual era mucho más orgánica entonces, en el 2011.

Ahora, gracias a una mayor aceptación, han podido participar en conciertos patrocinados por grandes empresas como Rolling Stone y Red Bull. Dentro del gran negocio de la música india, The Vinyl Records son jóvenes principiantes que, en un caso de apropiación cultura a la inversa, desarrollaron su pop-punk/new wave de cadencia sesentera tras escuchar el pop occidental que descubrieron, internalizaron y adoptaron, sobre todo la música hecha por mujeres. La melodía optimista contradice las rotundas palabras de «Rage».

Cabrón misógino
¿No lo puedes hacer mejor?
No entro
en tu tumba
Anda y que te cubran de tierra[42]

Por encima de una mezcolanza de texturas alentada por un bajo demoledor, las chicas le cantan a la revolución, cuando irrumpe un melodrama demencial en el que las chicas se quitan a los acosadores de encima a grito de «¿Cómo te atreves, cabrón?» y «¡Quítate de mi vista, hijo de puta!», para terminar con una carcajada victoriosa. No tiene mucho que ver con los cuidados arreglos del pop indio, pero las Vinyl Records sacan fuerzas para continuar —como una isla de punk en un mar de Bollywood— gracias al apoyo de su familia y cuadrilla local, así como del público que se han ganado ellas solas a través de internet. Esa imagen de confianza se consolida con el vídeo para la canción satírica «Ready Set Go» sobre su ciudad natal, en el que, vestidas cual mods chifladas, consiguen colarse en una fiesta algo estirada de las afueras y tomar el relevo. Y es que están empezando a salir muchas bandas que se les parecen.

«No estamos seguras de si somos oficialmente la única banda punk femenina del país», dicen. «Cada tres o seis meses nos encontramos con otras mujeres músicas o bandas en alguna parte del país, lo cual es una buena señal.»

Según avanzaba la segunda década del siglo XXI, se empezó a desarrollar un curioso ejemplo de apropiación cultural —la obsesión de esta época—. Los creadores de tendencias del mundo rico querían un trozo del pastel punk y empezaron a adueñarse de su sensibilidad. Ya no eran solo los habituales diseñadores de ropa cara, los antiabortistas de derechas también empezaron a asemejarse a y a hablar como punks (si no escuchabas lo que decían). En paralelo, se generó un rechazo y una visión cínica del punk. Empezó con el resentimiento hacia las numerosas celebraciones por el cuadragésimo aniversario que organizaron los mismos organismos del gobierno británico que intentaron prohibirlo en sus inicios. A eso hay que sumarle el que ahora cualquiera puede ser «punk» solo por llevar una falda a cuadros escoceses y tener un tatuaje o un aro en la nariz, incluso si su música es completamente pop. Además, los símbolos de su estilo —los estampados de animales, la lencería fetichista y los colores de neón que en los primeros días del punk se sacaban de mercadillos, armarios apolillados y tiendas de segunda mano— han sido mercantilizados y puestos a la venta en el centro comercial a la vuelta de la esquina. Hay quien dice que la música punk está acabada, castrada, que no tiene cabida en las luchas actuales, pero es un punto de vista elitista que normalmente sostienen urbanitas indiferentes o expunks cascarrabias que viven de la pensión: los que pueden permitirse el lujo de rumiarlo todo y a menudo ignoran lo que sucede más allá de su, a menudo privilegiado, entorno.

El punk sigue estando en las barricadas. En Indonesia, jóvenes punks han sido encarcelados después de que les afeitaran la cresta en público. Por su activismo punk, dos integrantes de Pussy Riot acabaron en prisiones aisladas e inhumanas y sufrirán acoso de por vida. Incluso en 2017, en el Lower East Side de Nueva York, junto a Tompkins Square Park, donde en los setenta las personas sin hogar montaron un campamento mientras el punk se cocía a su alrededor, un grupo punk que tenía «autorización para tocar» (una formalidad que nadie hubiera cumplido en el pasado) fue agredido sin motivos por la policía. Los

regímenes autoritarios saben que el primitivismo descarnado que define el punk es una amenaza. En su estado más puro representa el empoderamiento y ofrece a la gente sin voz un megáfono para cuestionar las estructuras de poder dominantes y les da la oportunidad de expresarse a través de la música. A menudo, lo hacen muy alto y con rabia; sobre todo las chicas, aunque el que a veces sea a un volumen más bajo no significa que estén menos cabreadas. Saben que, a pesar de años de lucha, aún se les paga menos, tienen menos posibilidades de acceder a puestos de poder y menos control sobre sus vidas; saben que, con el inevitable paso de los años, más y más gente intentará menoscabar su influencia. Es desquiciante. El punk significa indignarse ante un sistema codicioso, capitalista o neoliberal. El punk significa que las mujeres tienen el derecho a decidir qué hacer con su cuerpo. El cronista de Crass, Richard *Cross*, habla de que «en la subcultura hay una expectativa de cooperación y autonomía». Estas convicciones innegociables son el corazón del punk, por eso es la música de la resistencia contra los que opinan lo contrario.

¿Cómo delimitar unas fronteras que cambian con tanta rapidez en el mapa de nuestras relaciones sociales? Un lema clave de la segunda ola del feminismo en los sesenta fue: «Lo personal es político». Eso no ha cambiado. El feminismo a menudo critica los roles supuestamente femeninos en el ámbito doméstico. Una de las disecciones más meticulosas de nuestras labores tradicionales la realizó Sleater-Kinney. Su *rock*, inteligente y provocador, las convirtió en una de las bandas punk de mayor éxito comercial. Incluso dentro de su amplio registro sónico y emotivo, «Little Babies», de 1997, es inusual, con un rollo surfero e inflexión de armonías de grupo de los cincuenta junto al milimetrado vibrato de Corin Tucker.

> *Soy el agua, soy los platos, soy la espuma*
> *Te consolaré, limpiaré, ayudaré a aguantar*
> *Cuando te canses, sientas vulnerable*
> *Ven dentro, soy el refugio*
> *Y cuando te sientas mejor*
> *Te veré marchar*[43]

Carrie Brownstein ha expresado su gratitud a Kathleen Hanna, Bikini Kill y la primera ola de riot grrrls y su feminismo de tercera ola por desbrozar

el camino en la jungla del patriarcado y crear un espacio abierto en el que otras bandas como la suya pudiesen existir. La banda que formó junto a otra de sus sheroes, Corin Tucker, quien antes había formado parte del dúo Heavens to Betsy, pronto la llevó muy lejos de su barrio de Olympia, Washington.

«Little Babies» está en su disco de 1997, Dig Me Out, que en parte narra la ruptura sentimental de las dos mujeres. La letra de la canción, eso sí, sin declamación irónica ni melodía alegre, presenta una dualidad fascinante. También se puede leer como un manual básico para la maternidad, para crear un nido del que la criatura pueda volar cuando esté lista. Parece que se burlan del amor incondicional cuando, después de enumerar los elementos de la rutina doméstica, llegan a una conclusión: tras facilitárselo todo al ser amado, este siempre se va. Obviamente es imposible decirlo todo en una canción, pero no nos olvidemos de una conclusión interesante: si se les muestra lo que es el amor, los pajarillos que se van del nido volverán algún día. ¿Y los amantes? Si la conexión es real, esta puede transformarse en una amistad para toda la vida, como demuestran las mujeres de Sleater-Kinney.

El trabajo que suponen los cuidados en sí, las humildes tareas domésticas que la canción claramente satiriza, no es el problema. Como se ha discutido desde los albores del feminismo, el problema reside en que, en gran parte del mundo (a excepción de los sensatos países escandinavos), muy a menudo se espera que sea la mujer la que lo haga todo, y sin remuneración. Con razón se acumula el resentimiento.

El caso es que alguien tiene que hacerlo, un padre, una abuela, una familia de acogida, una au pair, una hermana mayor o un tío lejano. Un eje de la alienación y el enfado de las riot grrrls surge de la privación de una infancia, de que se les negó precisamente lo que Sleater-Kinney describen con sarcasmo: un hogar que las apoyase, que les diese las fuerzas para desarrollarse y crecer. Con una madre ausente y un padre distante, Brownstein es el arquetipo perfecto de la tribu riot grrrl, pues muchas de sus integrantes parecen haber sido criadas por narcisistas egocéntricos que no querían hacerlo. No fueron capaces de aceptar que, de alguna forma, una parentalidad responsable requiere el sacrificio de lo que uno cree que necesita a cambio de sus muchas alegrías. No es fácil sacar adelante una familia feliz, pero, por suerte, esta puede adoptar muchas formas, desde la de una pandilla callejera violenta (no recomendable) a una comunidad

punk radical (mucho más sana). Así, muchos dejaron la tarea en manos del movimiento riot grrrl. Como dice Brownstein en su autobiografía Hunger Makes Me a Modern Girl (2015): «Sleater-Kinney era mi familia». Por su parte, bell hooks escribe en el libro Todo sobre el amor: «La familia extensa es un buen sitio para aprender el poder de la comunidad… si la comunicación entre las personas es sincera».

Dig Me Out se grabó con un presupuesto modesto en diez días de mucho frío en el invierno de 1996. Durante una temporada, la banda se alojó en casa del padre de Brownstein. Aunque era «difícil saber cómo era y no parecía indicar que hubiera algo que saber», su padre había sido una constante en su vida. Además, por primera vez, incluso pasó un par de noches en casa de su madre, a la que apenas conocía. Toda niña merece apoyo y afecto y Brownstein sabía que la habían traicionado. «Lo que queremos es que nuestros padres sean la norma de la que podamos salirnos.»

Brownstein recuerda discutir el significado de algunas de sus canciones con Corin Tucker, «Little Babies» incluida. ¿Esos sentimientos, se los dirigían la una a la otra o a sus seguidores? Para Brownstein, quien ha ganado numerosos premios como guionista/productora de series de modernos como Portlandia, todo ello plantea muchas preguntas sobre cómo una mujer responde sobre el escenario y cómo se relaciona con el público. Parece que sus canciones son una descripción literal de las cosas que sucedieron y se interrogan la una a la otra sobre cuál de las dos motivó algunas de las letras.

En el contexto de la cultura confesional de la Costa Oeste, para las veteranas Sleater-Kinney el proceso de composición probablemente sea muy distinto del planteamiento codificado y reservado típico de quienes se han acostumbrado a los espías del gobierno, como es el caso de otras veteranas, las de la banda checa Zuby Nehty. Cuando les preguntan por el significado de «Sokol» (halcón), la cantante Pavla Jonsonnová explica: «No es literal. Es más existencial». La canción, de 1997, la compuso su

compañera Marka Miková y habla de un niño cautivo llamado Sokol. Para la letra se inspiró en la agridulce libertad que sintió cuando sus polluelos abandonaron el nido; un desenlace inevitable y, precisamente, lo que la canción de Sleater-Kinney desdeña porque invalida el esfuerzo que suponen las tareas domésticas. Al mismo tiempo, la letra, en checo, parece insinuar la restricción de la libertad de movimiento de un régimen autoritario.

Él se para delante de la casa…
Y me llama con la mano, baja
Estoy encerrada
No puedo ir a ninguna parte
Fuera cae una fuerte nevada
Él no puede ir a ninguna parte

Aunque sus relaciones y maternidades podrían haber interrumpido el devenir de la banda, las cinco mujeres encontraron la forma de seguir adelante, ayudándose las unas a las otras. «Nos llevábamos a los bebés a los ensayos y conciertos, y milagrosamente funcionó», dice Jonsonnová. «Seguíamos deseando tener una banda basada en la amistad.»

Para los y las punks de la antigua Checoslovaquia, la libertad que asociamos con el movimiento no era un derecho. Esto quedó patente en 1976, ocho años después de la invasión comunista, tras la fatídica reunión entre el dramaturgo y disidente Václav Havel y la banda de *jazz* free-*funk* The Plastic People of the Universe, que precipitó el encarcelamiento de varios de sus integrantes. Los Plastic People también fueron héroes de la contracultura por participar junto a Havel y otros en el manifiesto subversivo Carta 77. Aunque se vetó, la declaración sentó las bases para la Revolución de Terciopelo que en 1989 lideró Havel. Tras su elección llegó el cambio.

Gracias a la estrecha amistad que las une, las cinco mujeres de Zuby Nehty han sabido sobrellevar tres décadas bajo mandatos de un tipo u otro. Su unión las ha ayudado a superar unos desafíos institucionales tremendos, muy distintos de los de Sleater-Kinney. Bryan Swirsky, un neoyorquino con una destacada trayectoria en la promoción del punk de Europa del Este, apunta: «Cuando hablamos de la música de Europa del Este tenemos que recordar que, por muchos motivos, no tenían libertad de expresión. En

general, casi todos los países prohibían las acciones de protesta y cualquiera que anunciase públicamente que estaba en contra del estado sufría el acoso de las autoridades. En los ochenta, más hombres que mujeres fueron a la cárcel por sus ideas políticas».

Entre los grupos clandestinos de música disidente había punks que se identificaban con lo que se hacía en Reino Unido y Norteamérica. En «Sokol» queda patente ese cóctel especial de Europa del Este que mezcla una destreza técnica increíble con ruido de indignación punki; es un *post*-punk sofisticado con parones impredecibles, una estructura complicada y armonías. Con el dominio de su interpretación, de una ironía sutil, Jonsonnová planea a través de unos arreglos excepcionales que giran bruscamente a una sección a ritmo de polca, envuelta en una suave flauta de *jazz*, para terminar en un frenesí punk de guitarras ásperas. A diferencia de otras bandas de este libro, Zuby Nehty cuenta con una amplia experiencia musical: Jonsonnová estudió diez años de piano en el conservatorio, con tres años de órgano y teoría; Kateřina Jirčíková, flautista y saxofonista, estudió música en la Universidad Carolina de Praga.

Ella se para delante de la casa…
Y él me llama con la mano, baja
Estoy encerrada
No puedo ir a ninguna parte
Fuera cae una fuerte nevada
Ella no puede ir a ninguna parte

Justo cuando el régimen de tolerancia gubernamental hacia la comunidad de disidentes musicales pasaba por su peor momento, las cosas parecían irle bien a la banda, pues les ofrecieron una residencia en el Klubko, un local aprobado por la SSM (la Unión Socialista de la Juventud) en la ciudad de Kladno. «Era todo muy prometedor, hasta que me llamó una señora del Comité del Distrito», recuerda Jonsonnová. «Me dijo que nuestras letras eran demasiado pesimistas y que después de leerlas le entraron ganas de beberse una botella de vino y tirarse de un puente. Se negaba a propagar semejante ideología entre los jóvenes de Kladno. Fue un duro golpe. En vano intenté argumentar que, desde el siglo XIX y el poeta francés Baudelaire, la belleza era un concepto complicado. Me dijo

que entendía que escribir canciones alegres era mucho más difícil, pero que hasta que no lo hiciéramos, no podíamos tocar en Kladno.»

»Básicamente, por la persecución de la new wave y el punk en la primera mitad de los ochenta casi todo el mundo acabó en una lista negra; la estrategia era cambiarse el nombre y seguir», se lamenta Jonsonnová. «Muchas cosas pasaron desapercibidas, no podían controlar todos y cada uno de los conciertos estudiantiles. Era de lo más frustrante, pero intentábamos tomárnoslo con humor.»

Por eso, durante un par de años, Zuby Nehty pasó a llamarse Dybbuk, como el espíritu maligno y engañoso del folclore judío que te habita por la noche (sugerencia de un amigo compositor a partir de un libro de Joseph Heller, no de la obra de teatro rusa/hebrea/yidis de S. Anski de principios del siglo XX). Tras el cambio, las mujeres de Zuby Nehty conocieron a una «guitarrista estupenda llamada Eva Trnková. Dijo que siempre había querido tocar en una banda de chicas, así que era perfecta», afirma con entusiasmo. «Cuando las cinco nos plantábamos juntas en el escenario, éramos poderosas.»

Una batalla que no tuvieron que librar fue la guerra de sexos. En el artículo académico Applying Gender Categories to Czech Rock Music, Jonsonnová escribió: «Checoslovaquia era un país muy pequeño con un contexto muy distinto al de Estados Unidos. Históricamente, los hombres y las mujeres han estado unidos contra el enemigo exterior. Bajo el comunismo, el poder no lo dictaba ni el sexo ni el género, sino el carnet del partido».

A una banda la pueden censurar por muchos motivos. Aunque se formó en 1980, a Zuby Nehty la metieron en una lista negra y no pudo grabar su primer álbum hasta 1993 —desde entonces ha publicado otros cinco y un recopilatorio con sus grandes éxitos—. Sus coetáneas punkis españolas las Vulpes corrieron una suerte parecida tras sacar un solo single: «Me gusta ser una zorra».

Cuanto más tradicional sea una cultura, más amenazada se siente por el estallido que ofrece el punk femenino. A principios de los ochenta, España acababa de salir de una dictadura de cuarenta años, pero la presión social y mediática se unieron para ahogar las aspiraciones de la primera banda de punk-*rock* del país compuesta íntegramente por mujeres. Dos hermanas, Loles y Lupe Vázquez, de diecisiete y veintiún años respectivamente, formaron Vulpes en 1980. Se habían criado junto a nueve hermanos y hermanas rebeldes y musicales, dos de los cuales, Niko y Bernar, tenían también un grupo punk[44]. Las chicas no tardaron en hacerse oír, inspiradas por el punk británico y americano, especialmente por Iggy Pop, el padrino del movimiento. En los suburbios industriales de la cruda margen izquierda de la ría del Nervión en Vizcaya, desalentadores, violentos y castigados por la heroína, la rabia se disparaba. Su hostilidad era el reflejo de la lucha del pueblo vasco por su independencia.

Loles quería tocar en el grupo de Niko: «¡Siempre me echaban! Decidí que quería mi propia banda punk y ¿por qué no formar una con chicas?». No fue fácil encontrar a las demás integrantes. Para algunos conciertos, las hermanas ponían a Bernar y Niko unas pelucas y salían a tocar con ellos. En 1982, a las hermanas Vázquez se les unió la bajista Begoña Astigarraga y la cantante Mamen Rodrigo. En la búsqueda de un nombre «fuerte, provocador, femenino», Loles desempolvó el libro de latín del colegio y buscó la tercera declinación del femenino para «lobo». «Ya había hecho una versión del “I Wanna Be Your Dog” de Iggy Pop, así que ¡quiero ser una vulpes!», recuerda orgullosa.

En 1983, cuando aún no les había dado tiempo a desarrollar un repertorio propio, un moderno periodista musical llamado Diego A. Manrique las contrató para actuar en horario infantil en el popular programa musical Caja de ritmos. Como suele ser el caso entre las punks continentales, el aspecto de las Vulpes, con el pelo cardado y lacado, es más pulcro que el de sus homólogas inglesas o americanas, pero después de interpretar «Me gusta ser una zorra» en el programa, su carrera se fue al traste.

Prefiero masturbarme yo sola en mi cama
Antes de acostarme con quien me hable del mañana
Prefiero joder con ejecutivos
Que te dan la pasta y luego vas al olvido

Me gusta ser una zorra
eh, oh, ah, ah, ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay, ¡cabrón!

«Fue algo precipitado», comenta Manrique con modestia. «Cancelaron Caja de ritmos y despidieron al director del programa. La banda alcanzó la fama/infamia al estilo de los Sex Pistols y se quemó unos meses después.»

No hubo ningún «fallo de vestuario», pero, aunque la muerte del generalísimo en 1975 había puesto fin a la dictadura, la España católica seguía siendo muy, bueno, puritana. El Partido Demócrata Popular y la Fiscalía General del Estado protestaron contra las Vulpes. Los editoriales de los periódicos denunciaron un abuso de la libertad de expresión y la corrupción de la juventud. Se avecinaban elecciones y las Vulpes fueron títeres involuntarias en la batalla política entre los socialistas y la vieja guardia franquista, quienes acusaban a las jóvenes de ser el rostro del libertinaje izquierdista y la decadencia moral. La Fiscalía General presentó una querella criminal y Loles se pasó tres años en el juzgado.

La banda publicó en formato single aquella infame versión de Iggy. «Nos engañaron», cuenta Loles. «No recibimos ni un duro de *royalties*. Nos contrataron para ir de gira por España, pero protestó mucha gente y casi todos los conciertos se tuvieron que cancelar. Aquello nos afectó mucho. A finales del verano de 1983, nos separamos. Solo queríamos tocar. Siempre he pensado que se cargaron mi sueño.»

Aun así, nació la leyenda. Se reunieron brevemente en 1985, pero ocho años después, asesinaron a Lupe. Al fin, en 2003, las demás Vulpes pudieron grabar el repertorio original en formato álbum; el escándalo de «Me gusta ser una zorra» había eclipsado las demás canciones. Loles se lo dedicó a Lupe, pues nunca llegó a tocarlas en un estudio.

Antes de que se dieran las condiciones equitativas y democráticas en la industria musical de la era *post* internet, el acceso a los medios de comunicación era codiciado y muy limitado. Como demuestran las Vulpes, un solo programa de televisión te podía llevar al éxito o al fracaso, sobre

todo porque a menudo era el único que había. Sin embargo, el ambiente que condujo a la reunión de las Vulpes a mediados de los ochenta fue posible gracias a una nueva ola de mujeres *post*-punk más «aceptables». A medida que menguaban las carreras de las mujeres subversivas de la primera ola, como Poly Styrene y las Slits, empezaron a hacerse un nombre otras más aptas para la radio, más mainstream. Desde el desenfreno operático a un pop/dance más recargado que una faldita de volantes, estas mujeres dispares le dieron a la música popular una paleta de colores neón, a menudo a lomos de los sonidos robóticos del sintetizador, que entonces eran una novedad. Entre las grandes estrellas femeninas *post*-punk que protagonizaron los primeros libros sobre las mujeres del *rock* están las europeas Lene «Lucky Number» Lovich, Toyah «I Want to Be Free» Willcox y Hazel «Breaking Glass» O'Connor; Annie Lennox de Eurythmics; la canadiense Martha «Echo Beach» Johnson de Martha & The Muffins, y las estadounidenses Cindy «Girls Just Wanna Have Fun» Lauper y Gwen Stefani. Sus estilos eran muy diferentes, pero sus canciones salieron en la radio y, por tanto, llegaron a las masas.

Los integrantes de The Selecter, de Coventry, Reino Unido, sabían que con aquel trepidante *ska*-punk se estaban subiendo al carro de la moda, pero también sabían que solo en los escasos programas de música pop podrían afianzar los cimientos de décadas de éxito. Con gran astucia, la banda confeccionó un single de 45 revoluciones enérgico para las ondas de radio con el que, en realidad, satirizaban a los medios de comunicación: «On My Radio», de 1979, con voz de la frontwoman Pauline Black. Esta refinada cantante marcó tendencia de más de una manera. Su silueta con traje de hombre y sombrero de fieltro desenfadado acabó siendo sinónimo de la estética 2 Tone. Con «On My Radio», una de sus primeras canciones y su crítica contagiosa del estado embrutecedor en el que se encontraba BBC Radio —por aquel entonces la única del país—, The Selecter entraron en el canon del pop británico.

A diferencia de otras bandas de las que he hablado aquí, esta se ganó el mercado bastante rápido con su enérgico *ska* urbano. «On My Radio» se grabó a la carrera cuando aún estaban empezando y el movimiento 2 Tone de bandas mestizas estaba de moda, aunque los medios de comunicación seguían rezagándose. «En la BBC nunca se emitía punk o *reggae*, así que esta era nuestra forma de darles algo fuera de lo común, algo que se tomarían como un elogio, cuando en realidad no lo era», se ríe Black.

Le compré a mi chico una radio roja
La escuchaba todo el día sin parar
Le gustaba bailar por la calle al son de la radio
Dijo que me amaba, pero amaba la música
Pero cuando la enciendo y giro el dial…
En mi radio solo suena el mismo programa de siempre[45]

«Cuando empezamos, la revolución de la segunda ola del *ska* estaba en pleno apogeo. Era un género musical desconocido, creado en Jamaica en los sesenta, que había saltado a la palestra tras ser adoptado por un grupo de gente joven punk, los Clash, las Slits, además de Bob Marley y la nueva ola de *reggae* que hacían jóvenes como Aswad y Steel Pulse. Formamos parte de todo aquello y actuamos en Rock Against Racism junto a Poly Styrene. Era el mensaje que queríamos transmitir: acabemos con el racismo y los abusos de la policía en las calles», cuenta Black, refiriéndose a una perversa y muy orwelliana ley que permitía a la policía parar y cachear a chavales —casi siempre jóvenes negros— bajo «sospecha de merodear con fines delictivos». Y añade: «Pensábamos que personas negras y blancas con un determinado punto de vista, a las que les gustase el punk y el *reggae*, no tenían motivos para no juntarse y, en cierta medida, unirse al margen del sistema. Y eso hicimos».

Tras las interminables giras y contratos discográficos internacionales de finales de los setenta, y tras la muerte de Bob Marley en 1981 y el surgimiento del dancehall, más dinámico, el roots *reggae* de los rastafaris, encabezado por músicos como Dennis Brown y tríos como Culture o Burning Spear, se vio marginado por el sonido 2 Tone, más accesible. Había que admitir que —a pesar de que algunos jamaicanos se sintieron amenazados e intentaron menospreciarlo— la sociedad británica había llevado algo propio a la fiesta. Aunque no era tan intenso como el roots *reggae* original, tenía una frescura y una vitalidad que le iba muy bien a la radio. La energía de su baile era un reflejo de las ciudades que se habían transformado con la primera ola de inmigrantes caribeños tras las independencias de principios de los sesenta, los que vinieron después de la guerra para ayudar a reconstruir una Gran Bretaña vieja y maltrecha, a hacer los trabajos que los héroes que volvían a casa no eran capaces de hacer.

Tras volverse multicultural, Gran Bretaña casó las dos subculturas juveniles oprimidas, el punk y el *reggae*, de las que habló Marley en «*Punky Reggae* Party» en 1977. El maridaje postcolonial/imperial fue bastante influyente para el punk, que a menudo sacaba sus propias remezclas dub y versionaba canciones *reggae*. El fruto de la unión fue el *ska* renovado del 2 Tone. El ritmo rápido del estilo original había encajado con la euforia de la independencia, pero el que le siguió, a pesar de sus ideales izquierdistas, contribuyó a poner en marcha un período de transición entre la beligerante década de los setenta y la era de Reagan/Thatcher. Por aquel entonces se levantó un campamento pacifista de mujeres en contra de los misiles de crucero norteamericanos en Greenham Common, Inglaterra, que resistió veinte años. Esas voces no se acallaron del todo, pero en la transición a los ochenta el tono cambió, los valores dominantes se modificaron y el éxito material individual empezó a importar más que las luchas por la igualdad que desde los sesenta habían dominado el discurso de la juventud.

Aunque ahora se dice que fue la primera «música negra» de Gran Bretaña, el sonido armónico femenino de bandas de lovers *rock* como 15 16 17, junto con divas del género como Janet Kaye y Carroll Thompson, fue arrinconado rápidamente para hacerle un hueco al 2 Tone. El nuevo sonido venía en el elegante envoltorio blanco y negro de un nuevo híbrido *ska*/punk británico que llegaría a todos los rincones del mundo.

A Pauline Black le fue imposible no darse cuenta de lo excepcional y revolucionaria que era. «Estaba haciendo añicos la idea de que hubiese muy pocas mujeres británicas de color que importasen en la industria musical», afirma. «Estaban Poly Styrene y, antes, Joan Armatrading, y eran geniales. No me planteé las mismas historias que otras mujeres punk, todas esas londinenses que se codeaban en los conciertos de los Clash. Yo vivía en Coventry y trabajaba como técnica radióloga. Era otro ambiente. Porque ¿incluyen las mujeres blancas a las negras en lo referente a los derechos de la mujer o van por separado? Porque en mi experiencia siempre es así; y me interesa ver cómo se procesa todo eso. Tenía más en común con alguien como Poly Styrene.»

Se conocieron por primera vez cuando las sentaron juntas delante de Viv Albertine, Siouxsie Sioux, Debbie Harry y Chrissie Hynde para la famosa foto de «las mujeres del *rock*» que sacó el fotógrafo Mike Putland.

Black y Styrene se miraron. «Las dos pensábamos: "¿Qué narices hacemos aquí?"», recuerda Black, y el tono desafiante de su voz muestra que aún recuerda la lucha por ser aceptada. Ambas mujeres eran mestizas cuando aún no era muy común en Gran Bretaña. Sin embargo, a diferencia de Styrene, a Black la había adoptado una familia que desconocía su herencia y no sabía nada de la «negritud» y su identidad cultural, lo que acentuaba su confusión. La primera vez que escuchó *ska* jamaicano fue en los discos que ponían sus amigas skinhead blancas en los recreos del colegio.

Dos años después de la publicación de «On My Radio», en todas las capitales negras de Gran Bretaña —Brixton en Londres, St. Paul en Bristol, Moss Side en Mánchester, Handsworth en Birmingham…— se desatarían disturbios en contra de la policía. Pero el mal estado en el que estaban las relaciones interraciales en el país le quedó más que patente cuando cantó en el espacio televisivo más deseado, el único que realmente importaba: Top of the Pops. El programa se emitía semanalmente para una nación de adolescentes fascinados que se juntaban delante de la tele para sintonizar los descubrimientos estilísticos y musicales de la semana. Salir en él significaba que habías triunfado. Tras la grabación, las estrellas se reunían para tomar algo en el bar de artistas VIP de la BBC. Exultantes tras una interpretación energética de «On My Radio», todos los integrantes de The Selecter se dirigieron al bar, pero un portero puntilloso no les dejó pasar. Los sombreros estaban prohibidos. El bajista rasta Charlie llevaba gorra. Black llevaba su característico sombrero de fieltro. Cuando le contaron que los sombreros también podían usarse con fines religiosos, al portero le dio igual. Al final, estaba dispuesto a dejarla pasar a ella sola. Increíble.

«Esa anécdota refleja todo lo que estaba pasando entonces, las mujeres negras no eran percibidas como una amenaza, como sí lo eran los hombres», dice Black. «La gente de Top of the Pops se acabó saturando y casi echó espuma por la boca, así que al final pudimos entrar, pero fue sintomático de aquellos tiempos. Nadie sabía realmente qué estaba pasando, no se habían visto bandas como la nuestra en la BBC. Durante una época fue como si acudiesen con el agua cuando la casa ya se había quemado.»

»Estábamos a la vanguardia de lo que se consideraba música alternativa y significativa, hasta que grupos como Duran Duran y Spandau *Ballet* [grupos pop masculinos y melifluos] se pusieron de moda», apunta

Black con ironía. Con sus muchos talentos, supo abrirse camino como música, actriz, escritora y presentadora. Sin embargo, no podía dejar de pensar en localizar a su familia biológica. Por fin pasó página cuando, después de rastrear a su madre judía asquenazí hasta Australia y a los familiares de su difunto padre en Nigeria, se sintió aceptada por ambos. Era el fruto del romance que su madre vivió con su padre cuando este visitó el país para estudiar. La deshonra y las dificultades que en aquella época suponía tener una niña mestiza fuera del matrimonio agobió a la joven pareja y dieron a Black en adopción. Encontró a su padre demasiado tarde, pero el último abrazo le llegó en forma de un disco de 45 revoluciones antiguo, publicado en Lagos, que le dio una de sus viudas: el single de «Ten Commandments of Man» de Prince Buster, el genio del *ska* jamaicano de los sesenta, una gran influencia para el estilo 2 Tone. El círculo se había cerrado cósmicamente.

Cuando recibió ese disco, una especie de conexión simbólica con el padre que no llegó a conocer, Pauline Black pudo darle sentido a su vida, a su papel en un mundo en el que se había sentido una extraña, y pudo seguir creando música con conciencia social. Aquello le confirmó que la música —toda expresión artística— puede ser un vínculo que trasciende el tiempo y el espacio. En Gran Bretaña y en Estados Unidos, a dos artistas con una larga trayectoria las unía una misma convicción: Vi Subversa de las anarquistas Poison Girls de Brighton y Jayne Cortez, una poeta afroamericana, intérprete de *jazz* libre armolódico, editora y activista de Nueva York. Ambas eran organizadoras. Con el tiempo, estas artistas multimedia pasaron de ser madres protectoras a mentoras y ancianas de la aldea global. Una prolongación natural, incluso esencial, del punk más auténtico es la creación de una comunidad autosuficiente viable. La rabia no se puede mercantilizar, pero da de lleno en la diana de la verdad, en tu morada… Una morada que puede ser tu casa, tu tierra o tu mundo.

Todo el mundo sabe que Johnny Rotten (o Lydon), el cofundador y cantante de los Sex Pistols, cantó «Anarchy in the UK», pero ese héroe de

clase obrera no era anarquista. La frase quedaba bien y transmitía la necesidad de derribar un sistema anticuado y retrógrado que, para todos los que se acurrucaban alrededor de una vela durante las huelgas energéticas de aquel invierno, ya parecía haberse derrumbado. Lydon no se lo pensó mucho cuando decidió dejar las trincheras del Reino Unido, con sus exigencias apremiantes, y buscarse una casa en California, en esa colonia de las estrellas frente al mar que es Malibú.

Los rebeldes acérrimos del movimiento, los anarcopunks como Crass y Vi Subversa y sus Poison Girls, vivían lo que cantaban. Richard *Cross*, en el blog The *Hippies* Now Wear Black, define los valores del anarcopunk: «El rechazo de unas normas sociales opresivas, de un trabajo asalariado miserable y de la guerra y el militarismo; y una celebración de la libertad, tanto creativa como personal». Para derrocar el sistema con cultura en vez de con violencia a veces hay que desvincularse todo lo posible. En un intento de alejarse de la corrupción de Babilonia, el último integrante de la banda, y compañero de Vi Subversa en el trabajo y en la vida, vive ahora en una isla remota bajo el irónico pseudónimo punk Richard Famous.

Para Frances Sokolov, madre soltera e hija de judíos asquenazíes del este de Londres, el punk fue algo renovador. Como en la transformación de una superheroína, la cantante y compositora de «Persons Unknown» se convirtió en Vi Subversa valiéndose de las posibilidades que ofrecía el punk para deshacerse de la identidad innata. «Me pilló por sorpresa. Antes de la eclosión del punk ya me había declarado anarquista y feminista. El mundo se había instalado en una economía de Guerra Fría y se adentraba en los procesos de la globalización industrial. Anhelaba un mundo que pusiera las necesidades de la población antes que, y por encima de, los beneficios», escribió en un artículo sobre la filosofía punk para la antología The Truth of Revolution.

Ya había vivido varias encarnaciones artísticas, incluyendo la de alfarera, y en los cincuenta había formado parte de la bohème libertina del Soho beatnik londinense. Pero no se quedó ahí. Sokolov puso en práctica el mejor de los trucos: reinventarse con éxito en cada ciclo de la vida con la ayuda de su espíritu generoso. En el fondo, Subversa era una humanista. Antimaterialismo, vida comunal, postconsumismo, crear un modelo funcional ajeno al sistema capitalista en la medida de lo posible… Todo aquello no eran simples teorías, sino una forma de vida para ella y su tribu rebelde.

«Las mejores bandas son “familias”. Necesitan un objetivo en común, un espíritu en común, de lo contrario no es más que un espectáculo», afirma Richard Famous. «Los que formábamos el núcleo de la banda vivíamos juntos y nuestra casa era el centro de todas las actividades de Poison Girls. En general nunca creí que fuéramos una banda; escuchar música, ir a conciertos, ver obras de arte, escribir y charlar formaba parte de nuestra vida.»

«Empezó a cantar a los cuarenta. En la cultura marginal del punk no se la criticó mucho. Lo curioso es que algunas de las integrantes del Grupo de Mujeres de Brighton, que se reunía en el piso de arriba, fueron menos tolerantes», recuerda su buena amiga Helen McCookerybook, la escritora, música y documentalista que escribió The Lost Women of Rock Music y codirigió junto a Gina Birch de las Raincoats el documental Stories from the She-Punks. Famous opina igual: «El punk en su sentido más amplio le dio a Vi una oportunidad para encontrar su voz, tanto literal como simbólica. Aquella canción fue para ella una revelación y el que fuese tan bien acogida, por un público al que doblaba en edad, la hizo más fuerte. Perdí la cuenta de las veces que nos dijeron eso de: ““Persons Unknown’ me ha cambiado la vida”. Sin duda, tocó una fibra sensible”.

Poison Girls lanzó este tema en 1980 como réplica a la detención en 1978 de dos jóvenes anarquistas irlandeses que vivían en Londres, Iris Mills y Ronan Bennett —que posteriormente se dedicarían a la novela y al teatro—, acusados de conspirar con «personas desconocidas» (persons unknown) para poner una bomba. Las pruebas eran muy inconsistentes y los jóvenes acusados eran tan carismáticos que el caso alcanzó cierta popularidad y llegó a conocerse como el juicio de los anarquistas o de las personas desconocidas. Al final, fue desestimado.

Este es un mensaje para personas desconocidas
Personas escondidas, personas desconocidas
Eh, oye, señor Normal, no existes, nunca lo has hecho…
Carne y hueso es quienes somos
Carne y hueso es lo que somos
Nos han descubierto…
Amas de casa y prostitutas, fontaneros en mono de trabajo
Estudiantes que hacen novillos en cafeterías, que creen que estás solo…

Mujeres en fábricas, familias monomarentales
Mujeres en reclusión, personas desconocidas…
Chicas rebeldes y criminales, pudriéndose en la cárcel
Pacientes en pasillos, personas desconocidas[46]…

Las impredecibles bombas del IRA de mediados de los setenta formaban parte de la textura anárquica de la vida cotidiana en Gran Bretaña; aunque, siendo justa, a diferencia de la guerrilla urbana de ahora, el IRA solía avisar con antelación a sus posibles víctimas. (A menudo afirmaban que no podían ponerse en contacto con las autoridades desde las cabinas telefónicas.) Quien no se hubiese visto envuelto en un atentado o hubiese escapado de uno por los pelos conocía a alguien que había pasado por ello. Esta guerra civil, el «problema irlandés», como lo llamaban los ingleses, se libraba desde hacía siglos en contra de la soberanía británica y a favor de la autodeterminación de Irlanda del Norte.

Michael Patrick McDonald, el célebre escritor y activista norteamericano de origen irlandés, cuyo libro Easter Rising: A Memoir of Roots and Rebellion es uno de los favoritos de Patti Smith, fue un joven punk de Boston fan de Poly Styrene y las Slits. «A bordo del tren de la igualdad había tantos británicos como irlandeses. La solidaridad de grupos ingleses, como Poison Girls y Au Pairs, fue siempre enorme. De ascendencia irlandesa teníamos a Elvis Costello y a Morrissey. Pero las mujeres lo entendieron mejor que nadie. ¿Acaso no fue el movimiento de las sufragistas algo genuinamente británico? El sufragismo femenino ES en esencia republicanismo, es decir, del tipo no norteamericano, antimonárquico, anti privilegios hereditarios medievales», afirma.

A pesar del riesgo omnipresente, la tragedia, la inquietud y, a veces, la muerte, además de saber que el IRA podía ser muy cruel (los disparos a la rodilla eran bastante habituales; no mataban, pero lisiaban de por vida), a un amplio sector de la población británica le horrorizaban los siglos de carencias y represión que habían sufrido los irlandeses. «No torturamos[47]», cantó Lesley Woods de Au Pairs con fina ironía en «Armagh», una canción de apoyo a las mujeres del IRA en huelga de hambre tras ser encarceladas por el gobierno británico a quienes no les quedó otra alternativa que manchar las paredes de sus celdas con heces para protestar por el trato que estaban recibiendo.

El caso de las personas desconocidas de Bennett y Mills fue un polvorín. «El problema es que, aprovechándose de la vaguedad de los cargos por conspiración, pueden detener a cualquiera bajo cualquier sospecha», se publicó en Black Flag, el boletín de la Cruz Negra Anarquista.

Para ayudar a costear la defensa de unas acusaciones que para Poison Girls eran falsas, la banda quiso sacar el 7» de «Persons Unknown» con «Bloody Revolutions» de Crass en la otra cara, pero antes de que saliese, el juicio se suspendió. Aun así, el disco vendió cincuenta mil copias y recaudó 10 000 libras esterlinas, a pesar de que las principales tiendas de discos habían prohibido su venta. Después de acordarlo con Bennett y Mills, decidieron donar los beneficios para montar un centro anarquista en la zona portuaria de Wapping, en el este de Londres.

La banda compuso «Persons Unknown» en una sesión de ensayo/improvisación y Penny Rimbaud de Crass la produjo el fin de semana siguiente. «La canción dura siete minutos, es muy poco punk», apunta Famous. Como si fuera un grito de guerra ceremonial, Subversa canta con la franqueza de un martinete bronco. En una repetición cercana al trance, es como si te golpease la verdad donde más duele, una y otra vez. Mientras Subversa conjura los espíritus de todas las víctimas anónimas de la opresión, la pesadez del ritmo nos recuerda a las almas inocentes de siglos pasados. El énfasis solemne, oneroso, de la entonación de esta letanía de la injusticia evoca la liturgia judía, en la que cada suplicante se golpea el pecho izquierdo mientras reconoce sus faltas en el día más sagrado de todos, el Yom Kippur, el Día de la Expiación. Es como si Subversa estuviese atravesando con una estaca los corazones pecaminosos de un poder corrupto.

Uno de los momentos cruciales del punk británico se vivió cuando Subversa y Famous rompieron el candado del sótano abandonado de una iglesia que pronto sería el corazón del punk del sur de Inglaterra. Sin un espacio para ensayar barato o a poder ser gratis, los grupos no pueden formarse ni experimentar. A principios de 1977, a Subversa le pidieron que gestionase la iglesia presbiteriana de North Road, en Brighton, en la que se reunían asociaciones comunitarias. Habló con el consejo de la iglesia y acordaron un alquiler simbólico para que los grupos pudieran usar el sótano que había estado cerrado desde que sirviese de refugio antiaéreo en la Segunda Guerra Mundial.

«Vi era el eje de muchos de estos conciertos y grupos. Era una anarquista de verdad y apoyaba incluso a la gente con la que no estaba de acuerdo, aunque siempre encontraba la manera de hacer que fuesen más tolerantes», recuerda Helen McCookerybook. «Vi creía en la gente y prestaba instrumentos e integrantes de su banda a todos los que estuvieran empezando en la música. También mediaba en los desacuerdos por los frecuentes impagos del alquiler (nadie tenía dinero) y se aseguró de que todos los grupos a los que ayudaba le dedicasen un lugar destacado a la conciencia política.»

Subversa, y la forma en que vivió la vida, desmintió muchas de las percepciones que se tenían sobre las mujeres del punk. Entre ellas, la de que no se puede crear un hogar y tener una familia además de trabajar con tu comunidad y ser una artista radical fuerte. Obviamente es muchísimo más difícil sin un sistema de apoyo sólido. En el caso de Vi, como la suma sacerdotisa de una tribu matriarcal, además de su cuadrilla de mujeres, tenía al trío de hombres con los que creaba música y que también fueron los grandes amores de su vida, como también ella lo fue de ellos. Por su postura política, la familia inmediata de Vi, incluida su prole de músicos, Gem y Pete, se convirtió en un microcosmos para toda una comunidad anarcopunk.

«Había tanta gente vulnerable en nuestro entorno; criaturas que habían escapado de orfanatos, jóvenes que salían del reformatorio, gente adicta y almas perdidas en general», recuerda McCookerybook. «Vi era una fuerza estabilizadora de la escena punk de Brighton y ayudó a mucha gente a mantenerse cuerda.»

La palabra «punk» aún significaba «homosexual» o «perdedor» cuando Jayne Cortez emprendió la radical misión de usar la poesía y el *jazz* —una de las formas predilectas de los beatniks de los cincuenta para inculcar a sus oyentes ideas complejas a través de la música— con la inmediatez y el filo de la flecha de una guerrera amazónica. Supo mantener el control, literalmente. Como vocalista junto a los músicos igual

de feroces y librepensadores que la acompañaban, los Firespitters, entonaba versos más afilados que un diamante de sangre sobre ritmos que retumban y dan vueltas como grandes motores de cambio.

Canciones como «Maintain Control» de 1986 implantaron un modelo que más adelante seguirían otras artistas de la palabra como las poetas/actrices estadounidenses del hip hop y el *jazz* Sonja Sanchez, Tracie Morris y Ursula Rucker; la poeta slam afro-punk Noname, y las apasionadas poetas británicas Kate Tempest y Warsan Shire. Beyoncé incluyó los acerados versos de Shire, de ascendencia somalí, en su histórico álbum Lemonade.

No importa cómo hayan moldeado sus palabras esas mujeres, están en deuda con la iniciadora y madrina de la escena, Jayne Cortez. La declamación insistente hipnotiza y sus versos restallan como un látigo que se vuelve contra el negrero. Innovadora e instigadora, Cortez usó el arte para abordar problemas sociales con un enfoque panafricano y en varios frentes. Como Vi Subversa a un océano de distancia en Brighton, desde un apartamento de renta controlada en un quinto piso sin ascensor del West Village de Manhattan, Cortez usó el arte para construir revoluciones culturales, crear una comunidad propia y mostrar la posición de las barricadas.

> *Corres hasta el trabajo*
> *Y mecanografías la tarjeta*
> *Y agilizas la producción*
> *Que pague la corrupción*
> *Sin ninguna deducción*
> *Para pagarte la pensión*[48]

Ver a Cortez sobre el escenario, imperiosa en túnicas africanas de colores vivos, era adentrarse en la diáspora. Esta antepasada del punk tenía unos objetivos definidos y una confianza creativa que le permitieron vivir como artista, activista y mujer con la misma seguridad con la que dirigía la complicada polirritmia de los Firespitters, los músicos que habían acompañado a su «novio adolescente». Así me describió a su primer marido, Ornette Coleman. Su hijo, Denardo, fue el batería y director musical de ambos.

Cortez repite el estribillo como un mantra. Con precisión, reduce el tema a la esencia más pura y extrae nuevos matices a los versos hasta que se graban en la mente de los oyentes. Cabalgó a lomos del ritmo de los Firespitters como una capitana al frente de su ejército armolódico. Durante sus años de matrimonio, Coleman estaba desarrollando ese sonido que se conoce como «free *jazz*». La influencia de Cortez en este sonido de la libertad está implícita, pero ella siempre quiso llevar caminos artísticos separados. Cuando el sello de su exmarido empezó a publicar sus discos, afirmó: «Lo habría sacado yo de todos modos, pero fue todo un detalle que me lo ofrecieran. Ornette no sabía qué estábamos grabando. Como artista, trabajo todos los días en mi obra y he publicado varios poemarios y discos por mi cuenta. Por suerte, Denardo es quien tiene la visión empresarial».

Aun así, el sonido de Cortez es armolódico en esencia; Coleman y ella seguían compartiendo músicos. «Tener a un grupo de músicos excepcionales que a su vez son gente de mi pasado a la que puedo recurrir es extraño y maravilloso», me dijo.

La música armolódica es el verdadero sonido de la liberación, más que el punk, pues no acepta los límites y el dominio del ritmo uniforme. Tras establecer una melodía y un motivo más convencional, la música alza el vuelo, completamente libre y, a la vez, disciplinada por la necesidad que tienen los músicos de oírse unos a otros con una empatía absoluta que nace de unos ensayos rigurosos. Como la diosa vudú haitiana Erzulie Dantor, venerada por ser fuerte, disciplinada y muy maternal, pero también por ser un espíritu libre y valiente, solo una poetisa con el poder de Cortez podía medirse con músicos tan apasionados e ingeniosos. Sus palabras en staccato bailan alrededor de la batería de Denardo. Juntos, sus ritmos no son tan distintos de las ceremonias impregnadas de percusión en honor de Erzulie Dantor.

La vida de Cortez muestra que, de la forma más sencilla, al hacer correr la voz en tu grupo de amigos, en tu ámbito, se plantan semillas que pueden crecer hasta fertilizar la cultura en todas partes. De niña, Cortez se mudó a Watts, Los Ángeles, con su madre filipina y su padre afroamericano. «Vengo de dos culturas, pero la principal para mí es la africana. Somos de muchas partes distintas del continente y Dios sabe qué pasó cuando llegamos aquí y nos mezclamos unos con otros, pero, en realidad, el *blues* (con el que trabajo) es como volver a África. Tiene algo que ver con la forma en que vinimos a América y con lo que dejamos

atrás. Es una búsqueda de todo eso.» Y añade: «En la comunidad de Watts en la que crecí estábamos expuestos a la música. Había muchos bailes para adolescentes con grandes grupos de *blues* y R&B, además de la radio. Mis padres tenían una colección de discos fabulosa».

Cortez introdujo a otros jóvenes artistas a su patrimonio cultural a través de la colección de música latina y norteamericana de sus padres. También estuvo en el corazón del movimiento del arte negro de Watts en los sesenta, junto con hombres más conocidos como los Watts Prophets y los Last Poets. Allí conoció a Coleman y a Don Cherry, su trompetista adolescente, larguirucho e impaciente y con los pómulos de sus antepasados cheroquis. El activismo siempre formó parte de ella. Cuando aún era una adolescente, el Comité Coordinador Estudiantil No Violento (o SNCC) la envió a Mississippi para informar sobre las elecciones.

«Siempre he escrito poemas en un cuadernito», me contó en 1979, poco antes del lanzamiento de la primera de sus muchas producciones, Unsubmissive *Blues*. «Cuando te pones seria y lo presentas al público es cuando empiezas de verdad. Has encontrado una forma de expresarte. Le cuentas a tus amistades lo que has escrito y entonces pasa algo. En mi caso, fui a Mississippi para trabajar en el movimiento por los derechos civiles. Allí las ideas políticas que tenía se fusionaron con las personales. En Estados Unidos, en los sesenta, había una gran riqueza cultural, mítines, lugares que encajaban con mi nueva forma de expresarme. Me valía de mi poética personal, la poética de la gente negra, la voz, todo al mismo tiempo.»

Por cuenta propia, Cortez y Denardo produjeron un amplio catálogo de creatividad multimedia, incluyendo poemarios a menudo ilustrados por el segundo marido de Cortez, Mel Edwards, un famoso escultor afroamericano de Texas. «Si realmente quieres ser una artista independiente, tienes que hacer lo que tienes que hacer», comentó. «Empecé a publicar mi trabajo porque quería tener el control absoluto sobre lo que hacía. Tener poder y más igualdad sienta bien. Si vives tu vida así, podrás encargarte del negocio y de lo creativo, porque esa es tu vida.»

Cortez fue más que una poeta, música y editora, fue una defensora y educadora en su sentido más amplio. Fue una docente prolífica y recibió numerosas becas, incluyendo una de la Rockefeller Foundation. Los afroamericanos de su generación no habían tenido acceso a la educación

universitaria, así que encontrar un hogar académico en la Universidad de Nueva York fue muy especial. Allí organizó varias conferencias históricas. Como fundadora y directora de la Organization of Women Writers of Africa, puso en marcha en 1997 el congreso Yari Yari: Black Women Writers and the Future, que atrajo a Maya Angelou, Edwidge Danticat y muchas otras figuras literarias importantes. Asistieron dos mil mujeres.

Además de todas estas extraordinarias proezas, Cortez asesoraba a jóvenes escritoras y músicas, servidora incluida, con generosidad y paciencia. Quienes contribuyeron a la colección de ensayos Jayne Cortez, Adrienne Rich and the Feminist Superhero recuerdan los ratos que pasaron con ella, pues sabía exactamente cómo animarte y ayudarte a canalizar tu creatividad. De una reunión con Cortez siempre salías inspirada. Se interesaba por los proyectos en curso, sugería ideas para darles más fuerza o encontrar la forma de distribuirlos; siempre valoraba la forma en que jóvenes artistas tanteaban el camino hacia el nivel de refinamiento artístico profundo que ella había alcanzado. Quienes la conocieron se sintieron mejores artistas por haber podido participar en la conversación dialéctica que era su vida.

El último consejo que me dio llegó en un momento delicado. Estábamos en plena crisis financiera, un tsunami personal. La industria de la música estaba involucionando y el respetable valor del periodismo se desplomaba cual acciones en caída libre. Parecía que estaba a punto de perder todo lo que tenía, en concreto, mi hogar. (Afortunadamente, mi tribu, genética y postiza, junto a mi tenacidad frente a los interminables cambios de la vida, me ayudaron a huir de ese destino.) En una de las fiestas de cumpleaños de Coleman, en el apartamento repleto de obras de arte de este, Cortez me llamó aparte y me miró a los ojos. Me agarró por los hombros para enfatizar. «Pase lo que pase —me insistió con un susurro tan discreto que solo yo podía oírlo, pero sabía perfectamente a qué se refería—, no dejes que nada te detenga. No te vengas abajo. Solo tienes que seguir adelante.» No vivió para verme salir a flote, pero cada paso que he dado desde entonces se rige por esa fuerza interior que también es la esencia del punk: si el mundo físico se desploma a tu alrededor, tendrás que buscar la forma de «hacerlo tú mismo» o morir.

Cortez y Edwards pasaron los últimos años de su vida entre el West Village y la casa junto al mar que se construyeron en Dakar, Senegal. Sus

cenizas fueron esparcidas en ceremonias de estado allí y en Nigeria; es la única mujer que ha recibido ese honor.

Si nos olvidamos de las diferencias superficiales, esta ejemplar artista/activista tenía mucho en común con Vi Subversa. Ambas eran capaces de dar voz a las víctimas con la simple reivindicación de una frase. Jugaban con ella hasta que exprimían cada uno de los matices de unas palabras simples pero poderosas y el significado quedaba grabado para siempre en la memoria de los oyentes. Ambas se ganaron el respeto del público en vida y, cada vez más, después. Además, lograron con éxito movilizar a comunidades enteras con arte y dinamismo, y se valieron de la cultura para crear un mundo más justo.

Al desentrañar su ascendencia afroamericana y filipina, Cortez descubrió que se identificaba primero, primitivamente, con África y su diáspora. La inspiraban las divinidades africanas, como las orishas y Yemayá, y las mujeres guerreras, como la jamaicana Nanny de los cimarrones, quien demostró su desprecio por el ejército británico atrapando las balas con las posaderas.

A pesar de tener fama de país «revolucionario rebelde», extendida por Bob Marley, y de entusiasmar a las Slits, Jayne Cortez y Alice Bag, la relación de Jamaica con sus mujeres y sus derechos no es muy halagüeña, especialmente en el terreno de la música. Básicamente, si no eras la hija o la compañera sentimental de un músico, o estabas dispuesta a ser lo segundo, no era fácil. Ninguna de las cantantes con talento del *ska* de los sesenta pudo ganarse la vida con la música hasta que reaparecieron como veteranas muchos años después. La única mujer productora de los sesenta y setenta fue Mrs. Pottinger, del sello Treasure Isle, con quien grabó la cantante Marcia Griffiths, famosa por versionar junto a Bob Andy «Young, Gifted and Black» de Nina Simone. Griffiths fue una de las coristas de Marley, las I-Three, junto a la mujer de este, Rita, y Judy Mowatt, quien grabó un disco crucial para las mujeres rastafaris, Black Woman. Todas eran estrellas por derecho propio y supieron esquivar las normas. Aunque

cada generación ha disfrutado de alguna que otra cantante excepcional, la carrera musical de las mujeres siempre ha sido más difícil de mantener y las voces femeninas comprometidas han escaseado.

En Jamaica, la violencia formaba y sigue formando parte de la música, pues sus artistas solían proceder de zonas desfavorecidas. Allí, los políticos locales manipulaban a los jóvenes para que fuesen pistoleros a cambio de algo de dinero para sobrevivir en una isla sin seguridad social. Marley estuvo a punto de morir a manos de uno de esos criminales en su casa de Kingston en 1976. Así que no sorprende que los artistas quisieran ser prudentes y evitar polémicas, especialmente las mujeres, pues no tenían una carrera sin el patrocinio de un productor (varón, a menudo amante).

En una ocasión tuve una discusión acalorada con Peter «Legalize It» Tosh mientras lo entrevistaba en una habitación de hotel en Londres. Sin duda, había sido uno de los más militantes del trío original de los Wailers y siempre cantaba a favor de la «igualdad de derechos y justicia», pero aquella discusión resaltó las contradicciones entre un rebelde legendario y su opinión sobre las mujeres. Un pobre amigo, el DJ Dr. Alimantado, intentó poner paz mientras Tosh insistía en que los hombres eran literalmente superiores a las mujeres porque las mujeres no podían levantar cargas pesadas si por ejemplo trabajaban en un puerto. Estaba furiosísima ante aquella visión tan reducida de lo que hace que una persona sea fuerte. Como era de esperar, Tosh era de ideas fijas. Aquel punto muerto me valió para un artículo muy interesante, pero en el mal sentido. En su vida personal, Tosh apreciaba y dependía de las mujeres que lo rodeaban. En todo lo demás, era todo un revolucionario, pero no podía (¿quería?) encajar las piezas que faltaban. Por culpa de esta visión machista y simplista, la industria musical jamaicana ha sido a menudo un mundo inhóspito para la longevidad de las artistas. Una provisión anual de cantantes bonitas que no intentan alterar la jerarquía machista de los estudios a menudo descubren que no lo tienen fácil para vivir de la música si no consiguen desarrollar un sistema independiente propio, como hizo Tanya Stephens.

«En general, Jamaica es muy machista, así que independientemente de a quién le haya ido peor o de cómo nos hayan ido las cosas, todos estamos mal en todos los sentidos… En la música y en los demás aspectos de la vida y en todas las épocas», afirma esta controvertida cantante y

compositora que empezó en la época del dancehall de los noventa, cuando reinaban las canciones de contenido sexual. «Tenemos una cultura del silencio y del falso orgullo que nos dice que no podemos sincerarnos del todo por temor a "hacer que Jamaica quede mal". Por eso, incluso quienes han asumido la tarea de intentar allanar el camino, a veces hacen cosas que son perjudiciales para nuestro progreso como mujeres.»

Cantantes de dancehall como Lady Saw recurrieron a la insolencia, pero el mayor ejemplo de rebeldía femenina lo dio Stephens, especialmente con su quinto álbum, publicado en 2006, Rebelution. Por las crudas disecciones que hace de los políticos jamaicanos en las redes sociales (describió a uno de los líderes como un «ser humano horrible y apático que ha perfeccionado el arte de condescender la hipocresía de los jamaicanos») se ganó la reputación de persona «difícil», el ancestral título de toda mujer librepensadora que no se muerde la lengua. De la canción «Welcome to the Rebelution», dice: «Quería que fuese un llamamiento a la acción urgente y, en gran medida, escandalosa para superar todas las críticas a las que tendría que hacer frente para llamar la atención.»

El tono de Stephens es directo, su articulación, nítida y contundente. Empieza recalcándonos una idea en un tono monocorde, pero va subiendo semitonos, tensos como dardos, hasta acabar en un grito ahogado. El dinamismo está impulsado por un ritmo marcial y minimalista que nos impulsa a obedecer sus órdenes.

> *Así que ahora te digo, la rebelución es urgente*
> *Ante ti, no como reina, sino como humilde sirviente*
> *Líderes falsos reclaman tronos sin construir reinos*
> *Como la industria discográfica de Kingston*
> *Tenemos que luchar por el futuro, por nuestras hijas e hijos*
> *En su lugar le pones la zancadilla a tus hermanos, peleas por unas migajas*[49]…

«El (la) que lucha y sale corriendo / Vive para luchar otro día más[50]», como cantó Bob Marley. Lidiando con críticas constantes, viviendo y trabajando en una isla relativamente pequeña (¡lo siento!), la enérgica Stephens optó por una retirada táctica a mitad de carrera.

«Mi repliegue ha sido un proceso gradual. Nunca llegué a formar parte de la escena, pero según me iba haciendo mayor me empezaron a dar

alergia la hipocresía y la superficialidad de todo ello, así que limito mi presencia todo lo que puedo», escribe. «Ahora mis interacciones se limitan a las redes sociales, e incluso he decidido rebajar todo eso un poco. En Jamaica, ¡la confianza da cosas peores que el asco! Cosas que van en contra de mi propósito de estar en armonía con el universo. Aprendí a no dar nada por sentado cuando las observaciones que hago de la época en que vivo me han llevado a veces a conclusiones completamente diferentes de la opinión colectiva», concluye.

Ari Up, de las Slits, decía en sus canciones que estaba en este planeta para que la escuchasen, no para agradar. Tanya Stephens ha adoptado esa misma postura autodefensiva para seguir adelante, alentada por la fe de sus admiradores en la franqueza de su arte, más fuerte que la negatividad. Aunque haya tenido éxito, su condición de exiliada acosada en su Jamaica natal es un reflejo de la situación del afro-punk tanto en Gran Bretaña como en Estados Unidos. Este movimiento tiene una relación simbiótica, a menudo subestimada, con la aparición de cantantes de hip hop y punk africano como Muthoni The Drummer Queen de Kenia. En grandes secciones del mundo no hay chicas punk. En algunos casos, como en buena parte de África, hay cantantes magníficas a raudales. Estas cantantes y compositoras se aprovechan de sus fascinantes estilos musicales (o partes de ellos) para pronunciarse desde un punto de vista femenino-positivo sobre, digamos, la ablación; por ejemplo, Oumou Sangare, Fatoumata Diawara, Rokia Traoré, Nahawa Doumbia, Angélique Kidjo y Mariam del dúo Amadou & Mariam, y eso solo de los países francófonos de la África occidental. Una impresionante congregación transcontinental le ha cogido el relevo a las pioneras de mediados del siglo XX, como Amy Koita de Mali, Um Kulzum de Egipto y Miriam Makeba (alias Mama Afrika) de Sudáfrica. Busi Mhlongo, también de Sudáfrica, podía sacar un bramido ancestral gutural como los gritos de las Delta 5 y las Slits. Además, en aquella época había un estilo híbrido que coloquialmente se llamaba «el punk de África»: los cautivadores

polirritmos de Fela Anikulapo Kuti (Fela Kuti), quien se dio a conocer fuera de África justo cuando el punk eclosionó a mediados de los setenta. Junto a su musa afroamericana Sandra Izsadore, de Los Ángeles, compuso la obra maestra «Upside Down».

El mítico creador del complejo y cautivador sonido afrobeat se convirtió en leyenda por su estilo de vida único y desmesurado. Era el amo de su universo. En la comuna que había creado en Lagos, la República de Kalakuta, Kuti recibía a los periodistas con pompa regia y nada más que unos calzoncillos de nailon andrajosos. Era un macho alfa muy seguro de sí mismo. Sus mordaces letras, que criticaban los distintos regímenes que han controlado Nigeria prácticamente desde su independencia a mediados de los sesenta, le convirtieron en un héroe del pueblo y enfurecieron al gobierno, lo que provocó un desenlace trágico. En 1977, mientras en Londres Joe Strummer de los Clash cantaba eso de que «Londres arde de aburrimiento», en Lagos, el ejército reducía a cenizas el Kalakuta de Kuti. Treinta y seis de las mujeres que vivían con él en una especie de poligamia fueron brutalmente violadas y apaleadas; Funmilayo, la madre de Kuti y una activista pionera, murió por las lesiones que sufrió. Pero cuando una mujer afroamericana llamada Sandra Izsadore consiguió hacer realidad el sueño de ser la única vocalista principal que grababa con Fela, para eso aún quedaba un año.

De no haber sido por Izsadore, tal vez Kuti nunca hubiera escrito canciones incendiarias con conciencia social como la que grabaron juntos, «Upside Down», pues ella lo politizó. Se conocieron en 1969, cuando este pasaba una temporada en Los Ángeles con su grupo Koola Lobitos. Había experimentado con música latinoamericana y *jazz* y había producido un programa para Radio Nigeria, pero Kuti era en gran medida el producto burgués de una familia bien situada, consagrada a la iglesia y a la educación, respetada y prominente incluso durante el colonialismo. Para él, Izsadore no solo era despampanante, también era una influencia política e intelectual. De joven, Izsadore había sido encarcelada por ser una Pantera Negra. Le surtió de libros sobre el poder negro y él se lo devolvió con amor y con música, llevándola de los pequeños clubes locales en los que cantaba canciones de Burt Bacharach a grabar con él en Londres con el batería de Cream, Ginger Baker, en el álbum Stratavarious. Gracias a Izsadore, relacionó la mentalidad colonial que aún gobernaba en Nigeria, incluso sin el control directo de los ingleses, con la opresión que vivían los

afroamericanos, los descendientes de los miles de personas enviadas desde las costas de su país con complicidad local.

Aquella pareja con una conexión eléctrica planeó grabar en Lagos. Para cuando Izsadore llegó al recinto de Kalakuta en 1976, el hombre que había conocido en Los Ángeles llevaba una vida muy distinta. Había refinado el sonido afrobeat y su club, Shrine, siempre estaba abarrotado con sus muchos seguidores y su gran séquito. El recinto era como un pueblo en una estructura de cemento incoherente. En Kalakuta vivían, además de algunos de los veintitantos músicos del grupo Afrika 70, el cortejo de mujeres que cantaban los coros. (Tras el ataque del ejército, Kuti se casó con veintisiete de ellas como muestra de solidaridad.)

Este país me está empezando a molestar…
Hay muchos pueblos, carreteras no hay
Hay muchas tierras, comida no hay…
La gente no sabe que África es grande…
Comunicación desorganizada
Completamente…
Todo está patas arriba[51]

«Upside Down», cantada en pidgin, se publicó en 1976, el año de las Slits, los Sex Pistols, Poly Styrene y los Clash, y su ritmo llegó hasta Londres. El peligro inminente de la lucha personal de los nigerianos empequeñeció la nuestra y nos inspiró a colaborar con determinación con nuestra esquinita de muerte y renacimiento posimperial.

«Viví en Kalakuta durante un par de meses antes de grabar. Lo que antes había sido una casa familiar, era una comuna con todos los bailarines y empleados. Era divertido. Se oía música a todas horas y todo el mundo se lo pasaba bien», recuerda Izsadore. «Mientras ensayaba con Kologbo, el guitarrista, decidí tomármelo como un nuevo capítulo, descubrir una cultura por la que siempre había sentido curiosidad, porque siento curiosidad por mí misma. La historia me había enseñado muy poco sobre mí. Tenía que salir a buscar la verdad de mi historia, de nuestra historia, y pensé que si iba a África la encontraría. Pero aquello fue un golpe muy duro. Siempre diré que lo que el colonialismo hizo en África es mucho peor que lo que la esclavitud hizo en América.» Como haciéndose eco de la pregunta de Poly Styrene en «Identity», «¿Te ves?», añade: «La mayoría

de las personas a las que conocí aún seguían el modelo misionario de un Jesús blanco con los ojos azules. Cuando le muestras esa imagen a una criatura y le dices: “Esta es la persona más santa, el hombre perfecto”, y en el espejo ve que no se le parece, le puedes provocar un gran daño psicológico».

El extraordinario experimento social de Kalakuta sobresalía en ocasiones como la de la muy esperada sesión de grabación de «Upside Down». La tribu entera se preparó para una larga noche en el estudio con cacerolas de comida y esterillas para dormir. Izsadore canta con un toque áspero y una articulación claramente sarcástica sobre la hipnótica sacudida del ritmo: una guitarra rítmica ágil, un bajo en apariencia simple pero impecable, la percusión temblorosa de un shekere con cuentas, trompetas sofisticadas y parlanchinas, y un órgano Farfisa sincopado. La decadencia urbana, el lamento furioso por la rápida decadencia de una ciudad otrora orgullosa que la canción describe con mordacidad durante catorce minutos agitadores y abrasadores estaba a la orden del día. La anarquía real de Lagos le habría dado una lección de humildad a las bandas anarquistas del Reino Unido, como las Poison Girls y Crass. El sueño de la independencia poscolonial no iba como algunos optimistas e idealistas habían planeado. Nuevos amos parecían haber reemplazado las caras pálidas del opresor colonial. La corrupción generalizada echó raíces y eso condujo a la violencia, no solo de ladrones armados y las palizas aleatorias de la policía, también a la falta de servicios básicos —recogida y gestión de residuos, agua, electricidad— que los gobiernos han de proveer en el contrato social básico. La población de Lagos se disparó y aparecieron las pandillas de area boys, niños sin hogar, y niñas también, que se buscaban la vida de alguna manera, de cualquier manera. Formaban parte del ejército de Kuti, en el que, como cantó, la música era el arma. Para Izsadore, cumplir con su sueño musical era una oportunidad para expresar a través de la letra de Kuti el amor/odio hacia la grandeza y la tragedia de Nigeria.

«La interpreté en directo en el Shrine y pensé: “¿Cómo se tomará el público nigeriano el que yo esté aquí metiéndome con su país, diciéndoles que todo está patas arriba?”», se ríe Izsadore. «Pero Fela la había escrito para mí y yo no iba a desperdiciar aquella oportunidad. A la gente le encantó… Aún sigue gustando.»

Y es que, quien dice las cosas tal como son, quien destapa y desentraña las frustraciones de sus oyentes en canciones inolvidables, siempre gusta. A pesar de tener una economía inestable que dependía del petróleo, Nigeria era uno de los países más ricos del continente, y su patética infraestructura parecía simbolizar la debilidad, avaricia e inhumanidad del gobierno militar.

El inesperado colapso infraestructural que vivió el oeste de Londres en 2017 —el terrible incendio de la torre Grenfell, en el que murieron setenta y una personas— calcinó todo vestigio de empatía gubernamental. La tragedia estremeció aún más a las integrantes de Skinny Girl Diet, especialmente porque podría haber sido el escenario de su canción «Silver Spoons».

La banda, formada por dos hermanas, Ursula y Delilah Holliday, y su prima, Amelia Cutler, es una mezcla de razas: las hermanas son anglojamaicanas y Cutler, anglochina. Describen su música como «punk feminista para frikis y bichos raros». Es un electro-punk-*funk* tenso y sin artificios, un estruendo difuminado por el feedback con baterías filtradas y un bajo osado que escala a notas excepcionalmente altas. Tienen un aire a ESG, aunque cuando las entrevisté, me contaron que nunca habían oído hablar de ellas. Con voz desdeñosa, Delilah le escupe a la clase de privilegios egoístas que provocaron el incendio de la torre Grenfell, donde vivían, sobre todo, inmigrantes. Ese bloque de pisos de protección oficial era un reducto en medio de un Kensington cada vez más gentrificado. La culpa del incendio la tuvo el revestimiento barato e inflamable que se había instalado para que el edificio tuviese mejor aspecto para sus acomodados vecinos. Incluso en esta época de atentados terroristas sin precedentes, más letales que los del IRA en los setenta, la magnitud y simbolismo de este desastre horrorizó al país y unió a la comunidad del oeste de Londres. El incendio parecía subrayar el mensaje de menosprecio que la banda refleja en «Silver Spoons», una canción que acababa de salir en un disco autofinanciado y autoeditado, Heavy Flow, con una

controvertida portada en la que las chicas posan vestidas de blanco y con una mancha de sangre en la ingle.

A las hermanas les afectó mucho el incendio de la torre Grenfell. Se habían criado, y aún vivían, en una vivienda municipal muy parecida. Como cuenta Delilah Holliday:

Puso de manifiesto las presiones a las que está sometida ahora mismo toda la gente de clase trabajadora. He vivido en un bloque de pisos toda mi vida, veintiún años. Conozco o veo a alguien nuevo todos los días y convivo con gente muy distinta, desde camellos a personas ancianas que llevan en el edificio desde que se construyó en los sesenta. Es una fuente de sabiduría y el contexto para mi arte y las canciones que compongo, y ese es un honor que un grupo indie pijo de chicos blancos no se puede ni imaginar. Sin embargo, también estoy en desventaja porque me cuesta mucho ahorrar, abrirme camino en la sociedad, que me tomen en serio y me ofrezcan una tribuna decente como artista/música. Compuse «Silver Spoons» hace cuatro años. Me inspiré en esa expresión inglesa que dice «no he nacido con una cuchara de plata en la boca», pero también va de cómo las autoridades nos vigilan constantemente.

Corrupción policial
Que no perturba al gobierno…
Quién me observa a través de la lente
No lo sé
Dirigen el país
Pero sigo sin saberlo[52]

Las chicas de Skinny Girl Diet son unas heroínas clandestinas en el Londres de principios de siglo. El nombre lo sacaron de un producto adelgazante milagroso que vende Bethenny Frankel del *reality show* The Real Housewives of New York City. No es que quieran promocionarlo; al contrario, creen que, ahora que tantas chicas jóvenes tienen problemas de anorexia, es de lo más espantoso. Delilah vio el anuncio en la tele cuando tenía catorce años y sufría dismorfofobia. «Ni siquiera sabía que era un producto», dice. «Había visto unas imágenes horribles en internet de mujeres que se mataban de hambre y me di cuenta de que era una epidemia más grande, que yo no era la única que veía un monstruo cuando

se miraba en el espejo. Quiero tener una tribuna para decirle a las mujeres que la perfección no existe. Que es una ilusión que nos vende el capitalismo para que la maquinaria siga funcionando. No es el estado físico, está en la mente. Haré todo lo que esté en mi mano para impedir que otra mujer se desprecie así.»

Skinny Girl Diet es un asunto de familia. Las chicas empezaron a añadir acompañamientos de batería punkis en la banda de *jazz* del colegio, y hasta aquí han llegado. «De niñas, escribíamos canciones sobre sirenitas y extraterrestres. Mi hermana es el yin de mi yang», dice Delilah. «Nos comunicamos telepáticamente, así que componer es facilísimo», coincide Ursula. Su mánager es su padre, Dan, un artista que creció con el punk en los setenta y que abrió una sala de conciertos en el sótano del White Horse, un *pub* de Hampstead. Entre los artistas que promocionó o para los que hizo flyers están P. J. Harvey, Bikini Kill y Huggy Bear. Dice que ser el mánager de Skinny Girl Diet es como seguir ayudándolas con los deberes, y aún sigue diseñando «con la estética del "hazlo tú mismo"».

Cuando las Skinny Girl Diet empezaron a dar conciertos, atrajeron a un público de punks de primera generación. Incluso se pusieron de nombre Typical Girls, por el clásico de las Slits. «Las mujeres de las Slits, X-Ray Spex, Kathleen Hanna, Bikini Kill, Hole, L7, Babes in Toyland, 7 Year Bitch y Alice Bag me mostraron que no era una simple cría gótica y friki con ideas de feminista militante que no encajaba en ningún sitio», dice Delilah. «Podía hacerme con un espacio y crear lo que yo quisiera.» Luego llegó un público más joven, llegaron a más gente y, sin embargo, en cierto sentido las hermanas se siguen sintiendo outsiders.

«En general, soy una loba solitaria», dice Ursula. «No sentirse parte de tu generación es un cliché, pero soy una mujer joven, mestiza y bisexual de una barriada. Cómoda de verdad solo me he sentido dentro de la escena punk queer que nos acogió. Con Skinny Girl Diet quiero empezar un movimiento para que las raritas eclécticas como yo puedan tener un lugar seguro al que acudir.»

Eso es precisamente lo que hacen en el vídeo para «Silver Spoons», que codirigieron junto a Matt Robinson. Las chicas son unas vengadoras en látex negro que, audaces, recorren en bicicleta parques y edificios como el suyo para evitar que matones, polis y chulos agredan a chicas punkis. Y lo hacen de una forma que solía considerarse masculina: dándoles una paliza. Incluso una persona pacifista lo entendería.

«El mejor consejo que le puedo dar a las chicas jóvenes que están empezando, ya tengan una familia que las apoye o no, es una palabra: RESILIENCIA. Esto lo he aprendido en los siete años que llevo trabajando en este proyecto. Cree en ti con fuerza combativa. No pienses, solo hazlo; al final todo irá encajando», continúa Delilah. «Tienes que ser drástica si quieres que las cosas cambien. La industria musical nos menosprecia por ser mujeres y nos critica por cómo vestimos, pero tenemos que hacer frente a un juicio de valor aún peor. La gente a menudo me pregunta: "¿Eres activista o música?" ¿Por qué no las dos cosas?»

Cambiar las cosas dondequiera que estés y evitar con ingenio los obstáculos de clase, género o raza también es el motor del punk. En el mejor de los casos, te ayudará a enfocar esa pasión mal dirigida o suprimida, hacer que arda y se transforme en algo tangible y práctico. La nueva energía femenina se puede encauzar para generar la electricidad que ilumine a una comunidad, como es el caso de las Skinny Girl Diet, a menudo, con hombres empáticos y solidarios que acompañen a la tropa femenina. Funda tu propio sello, abre un local donde tu banda pueda tocar, crea un fanzine y repártelo.

Para que los movimientos de protesta sean algo más que una celebración buenrollista, se ha de concentrar la energía que libera la multitud y no dejar que se evapore en una retórica hueca y en discursos sobre lo que podía haber sido. Tras la ilusión inicial, Occupy Wall Street se quedó en un recuerdo, doloroso pero fortalecedor, de un movimiento que se consumió porque no tenía una orientación coherente. Muchos se lamentaron de que no había sido capaz de producir un himno propio que ayudase a definirlo. Algunas bandas como Fértil Miseria, de Colombia, no se paran a discutir si el punk está pasado de moda, lo usan a diario como espada y escudo y ven que ayuda a la gente a afrontar su vida. Quizás, en el fragor de la batalla cultural, las necesidades de los distintos grupos —incluso de grupos étnicos, las mujeres como colectivo o la comunidad trans— se han de incluir en el marco de una lucha global (temporalmente,

esperemos, salvo que la guerra nunca acabe). Eso hace al menos Fértil Miseria.

En los países ricos, para algunos urbanitas enfundados en cuero negro, el punk significa ponerse hasta las cejas y meterse en líos con los colegas; una forma de huir a una fantasía adolescente, un viaje en la locomotora del olvido. No les importa acabar encasillados en la cara decadente del punk; en realidad lo disfrutan, y es que tiene un lado divertido. Pero el punk tiene otra cara más enfocada a la supervivencia gracias a la cual resiste como un altavoz de la revolución. Las riot grrrls difundieron su rebeldía de forma orgánica, al estilo de las chicas, de manera ejemplar. Cuando terminaban el bis de los conciertos, los y las punks suplicaban al público un sofá y dormían en casa de sus seguidores.

Pero ¿y si tu país entero está en estado de guerra o una revolución es inminente? Incluso más allá de los asesinatos constantes que azotan sobre todo a América, ¿qué hacer si la culpa de las muertes no la tienen ni los opiáceos ni los tiroteos de la policía, sino milicias financiadas por bandas de narcotraficantes que, al mismo tiempo, luchan por y sirven de tapadera a gobiernos internacionales, la policía y el ejército? Y entonces, ¿qué significa la música y el punk en particular?

A través del correo electrónico y por teléfono con algo de ayuda, Fértil Miseria me habló de la canción «Visiones de la muerte» y su vídeo. Incluso fueron tan amables de juntarse todos para la llamada; lo que sigue son respuestas colectivas, a no ser que se indique lo contrario.

«“Visiones de la muerte” es el reflejo de nuestro pavor en una sociedad que está llena de miedos arraigados y de la realidad de la muerte cotidiana. Es lo único que sabemos seguro», afirma la banda. «La canción también reflexiona sobre el hecho de que un día tendremos que irnos, sin importar lo que dejamos atrás. Es el dolor que sienten las familias que ven morir a sus seres queridos sin entender qué ha pasado. “Visiones de la muerte” es todo lo que tememos. Las escenas que vivimos a diario se ven reflejadas en el vídeo.»

Me golpean en el pecho y me quieren regresar
Y ahora yo no lo entiendo, mi mente está flotando
Los oigo susurrar: «no te vayas, no te mueras»…
Tus padres, tu familia, sin ti no resistirán
Y yo ya no quiero regresar

Las luces rojas palpitantes que saturan la pantalla al principio del vídeo de «Visiones de la muerte», dirigido por Fernando Puerta, señalan el peligro. Pero ¿de dónde ha salido? Podría estar en cualquier sitio. Luego, entramos en la ambulancia. Los sanitarios ayudan a un hombre herido de bala, intentan resucitarlo. Ahora ya no importa quién lo hizo. ¿Vivirá o no? Entonces llega el momento crítico en el quirófano y el giro inesperado. El sufrimiento de la existencia abruma tanto al hombre herido que no sabe si quiere que lo arrastren de vuelta al mundo de los vivos. Es un existencialismo que rivaliza con el supuesto nihilismo que mostró Iggy Pop al cortarse sobre el escenario.

En Birmingham, las Au Pairs decidieron ser una banda mixta. Fértil Miseria es la primera banda de mayoría femenina de Colombia. Las hermanas Castro, de Medellín, querían una banda formada íntegramente por mujeres, pero al final se les unió Juan Carlos Londoño porque no encontraban a una guitarrista. Piedad, la bajista (quien también trabaja como maestra de educación especial), y Vicky, la cantante (una madre que fue la primera cantante punk de la región), tocaron en otras bandas antes de formar Fértil Miseria. Después, abrieron una tienda de música llamada Rock and Roll para que fuese un punto de unión de la escena alternativa. «Nuestra lucha empezó ya en la familia. Nuestra madre era profesora, nuestro padre, agricultor. Eran de pueblo, así que eran tradicionales y nunca entendieron el *rock*, creían que escuchar y tocar música era algo malo. Cuando empezamos en los noventa, y también por ser hermanas, decían que éramos muy provocadoras. En parte porque éramos mujeres, pero también porque llevamos veintiocho años haciendo añicos este sistema de mierda, dolor y conformismo», dicen las hermanas.

Colombia, un país fértil, creativo y magnífico, se ha ajado, por no decir roto, bajo una violencia interna que manipulan y financian intereses extranjeros, pero también se impone la economía ilegal de los secuestros, la cocaína y las armas. La riqueza del país ofrece productos que han sido adoptados en todo el mundo, como el cebiche, el plato de pescado crudo marinado; el café y la cocaína, la amiga del campesino montañés exhausto convertida en la droga de las fiestas, convertida a su vez en pieza de intercambio en el comercio de armas internacional. A menudo parece que cuantos más recursos naturales tenga un país, más desalentador es su destino, mientras los políticos corruptos desvían los beneficios a cuentas suizas y los intereses extranjeros se relamen como vampiros felices de

sacarles a sus víctimas hasta la última gota. Para desahogarse, la gente de Colombia puede recurrir a los muchísimos estilos musicales del país, como el vallenato y la cumbia. Fértil Miseria no recurrieron a sus ritmos cadenciosos cuando empezaron en 1990. Sus preocupaciones exigían una voz más áspera. «Nos inspiramos en las experiencias y el dolor que vivimos a diario, pero también en la esperanza de un mundo mejor», escriben. Entre sus influencias destacan artistas internacionales como Vice Squad de Bristol, Nina Hagen de Alemania, Último Resorte de España y, sobre todo, los extravagantes Plasmatics de Nueva York, liderados por Wendy O. Williams, famosa por hacer explotar los altavoces del escenario.

Para Fértil Miseria, la embestida desenfrenada y agresiva de Plasmatics tenía lógica. «En este país hemos sido testigos de disturbios que van desde bombas que estallan, guerras, violencia en la ciudad a tener que salir corriendo porque nos van a matar.»

La banda lleva décadas centrándose en su misión rebelde y se presenta como no-normativa. Vicky Castro, con una camiseta sin mangas, tatuajes y pelo corto, tiene un aspecto bastante intimidatorio como para pasar por una portera de discoteca; sin duda, alguien que puede ser de gran ayuda en las barricadas.

«Fértil Miseria lleva en activo desde 1990, gritándole a la injusticia de nuestro país con dolor y rabia. Además de la guerra del narcotráfico que hemos vivido con Pablo Escobar, por culpa de la plaga de las guerrillas y las facciones paramilitares, la población desplazada no deja de crecer», escriben. «El hombre moribundo y la letra reflejan esa desesperación, el dolor, la rabia que sienten las personas y familiares de las víctimas de la violencia. Y también el conformismo que nos lleva a decidir que es mejor morir que vivir en esta cruda realidad.»

El aullido áspero de Vicky escupe la historia sobre el contrapunto frío de una batería y un bajo de nitidez industrial mientras el batería marca un ritmo rígido y escalofriante sobre el hi-hat. La música actúa como adrenalina en un soldado cansado, una energía necesaria porque en los conciertos de Fértil Miseria tanto el público como la banda tienen que estar preparados para salir corriendo y huir de una bomba o un ataque de la guerrilla, y a menudo no saben cuál es la facción que está disparando.

«Todo ello nos ha servido para componer canciones y letras más directas, agresivas y contestatarias. Agarramos nuestras guitarras y descargamos todo este horror y miedo, el que se refleja en las letras.» La

historia real tras la canción aún les persigue: las cuatro horas que Piedad y Vicky pasaron buscando desesperadas al guitarrista Juan Carlos Londoño (quien, por cierto, es un desplazado). Unos hombres encapuchados se lo llevaron de casa, lo metieron en lo que en el país llaman un «coche de la muerte» y lo retuvieron durante cuatro horas horribles. Él tuvo suerte.

Como consecuencia, en Colombia se ha producido una crisis de desplazamiento interno, siendo el país con la segunda mayor población de desplazados, quienes le dan título al álbum en el que sale «Visiones de la muerte».

El colectivo de Fértil Miseria escribe:

Como banda, nos vimos en la obligación moral de ayudar, no podíamos quedarnos de brazos cruzados frente a esta situación tan compleja. En nuestros conciertos recolectamos comida, artículos de aseo, dinero y ropa que después donamos a colectivos que trabajan en las escuelas, barrios o en las calles en las que viven muchos de ellos. También componemos canciones cargadas de mensajes que ayudan a fomentar una mayor solidaridad y conciencia. Creemos que nuestras letras y música han inspirado a algunos grupos punk a realizar otro tipo de acciones, como proteger el medioambiente, posicionarse a favor del bienestar animal, etc. Como artistas, no solo debemos expresar nuestras experiencias, también tenemos que hacer algo por nuestro país y nuestro planeta.

Estas mujeres que plantan cara al sistema en las barricadas se encontraron frente a luchas muy distintas, todas ellas decisivas. Su campo de batalla es doméstico, profesional, artístico, social, económico, político y personal. Desde una cocina suburbana estadounidense a las colas de los comedores sociales de Colombia, desde las manifestaciones a favor de los derechos civiles a los bares de la BBC, estas bandas descubrieron que el punk y otros estilos rebeldes y librepensadores eran la clave. Al convertir el arte en activismo amplían el efecto de su música. Peter Tosh, firme defensor de la «igualdad de derechos», consideraba que el hombre era

superior a la mujer porque algunas de nosotras igual no tenemos su fortaleza física (tú no, ¡oh, yogui que vives en el gimnasio!). Pero nuestra creatividad, tal y como la expresan estas artistas, es tan sinuosa y enérgica como el agua, capaz de transformar grandes ciudades y erosionar montañas.

OUTRO
Nuestra coda

Que los necios teman al destino,
Yo a mis estrellas desafío,
(apunta a su espada/micrófono)
Su influencia debe
mi gloria ensalzar.

Aphra Behn, Abdelazer o La venganza del moro, 1676

EMPECÉ ESTE LIBRO PREGUNTÁNDOME cómo las mujeres artistas, a menudo al margen del sistema institucional de su época, encontraban el camino en los oscuros bosques de la industria discográfica sin la luz de una herstory que guiase sus pasos. Pensé en las marginadas, en las que nunca hubieran podido dedicarse a la música de no ser por la política tolerante y de puertas abiertas del punk que se implantó a mediados de los setenta. Las chicas insolentes, escandalosas, obstinadas y normalitas querían crear música que sorprendiese tanto como su apariencia. Una música que abriese las ventanas del patriarcado de golpe para que entrase la luz de lo que realmente sentíamos, expresado a nuestra manera. Las generaciones que nos precedieron rivalizaron entre sí por la atención y el poder refractado del hombre. Dijimos —cantamos—: «¡Ya basta de pelearse por las migajas que nos tiran los guardianes cuando nos comportamos y nos presentamos como a ellos les gusta! Cazaremos y recolectaremos por nuestra cuenta, y nosotras nos lo guisaremos. Sí, es agotador, pero al menos comeremos».

La historia del punk y las mujeres es, inevitablemente, un relato sobre la lucha, una repetición de la vieja leyenda de Davida contra Goliat. Tanto si el gigante al que se enfrenta la mujer punk es el patriarcado capitalista como si es algún tipo de dictadura, todos los géneros se alían para luchar

contra él a través de la música. El tema de la identidad que se aborda en el primer capítulo es válido para los demás. Todas las artistas que se presentan aquí son excepcionales, no solo en lo musical, también porque tuvieron muy pocos puntos de referencia, o ninguno. Aquello le iba bien a la estética punk, diseñada para principiantes que improvisan sobre la marcha.

Pero todas las mujeres nos encontramos con algún obstáculo; desde padres, clérigos o gobiernos que nos miran mal a promotores o emisoras de radio que en su programa solo quieren a una chica simbólica, pasando por músicos que se muestran altaneros antes de verte tocar y te deslegitiman celosos al ver que eres buena, ejecutivos de discográficas que decretan que eres esto o lo otro (pero nunca demasiado delgada o demasiado joven) y productores que quieren que pagues por tocar, y no siempre con dinero. Lo más maravilloso que he descubierto mientras revelaba un aluvión de energía femenina tras otro es la determinación y creatividad con la que estas artistas se empeñan en seguir tocando pase lo que pase; desde Pussy Riot esta última década convirtiendo las calles de Moscú en un escenario a Malaria! en el Berlín oriental de los ochenta irrumpiendo en tiendas cerradas para organizar encuentros donde convivían la música y el arte. La consigna del «hazlo tú mismo» del punk era justo lo que necesitaban las mujeres.

La fluidez que a menudo se asocia con los sentimientos femeninos y que ahora se aplica a los tejidos entre los géneros es muy útil para reflexionar sobre los vínculos entre el punk y las mujeres. Las integrantes de la comunidad musical punk femenina son, a menudo, «principiantes», citando al escritor británico Colin MacInnes. Muy pocas tienen formación clásica, quitando a las de Europa del Este, y la mayoría surge de bares y *pubs*, la vía punk habitual: el underground; son de invención propia, de primera generación. Bandas como las británicas Big Joanie están ayudando a levantar una cuarta ola. Aunque también se sientan alienadas, cuentan con una red de apoyo que sus predecesoras no tenían. Ahora, madrinas como Joan Jett pueden ayudar a bandas jóvenes de ideas afines, como Fea, las chicanas de Texas que produce junto a otra pionera del punk de Los Ángeles, Alicia Velásquez, y publicarles el disco en su sello. Aunque la élite masculina dominante ha intentado por todos los medios obstruir la continuidad sobre la que se construye una herencia creativa fuerte, algunas personas están buscando la forma de reubicar a las mujeres

dentro del tejido musical. Un ejemplo lo tenemos en la llamativa lista de álbumes femeninos esenciales que la escritora y activista Ann Powers está coordinando para NPR. Otros siguen el ejemplo de Chicks on Speed para desenterrar nuestro árbol genealógico, un trabajo que espero ampliar con este libro que analiza el punk como nuestro primer emancipador musical.

Los detractores intentan ridiculizar la liberación que las mujeres encuentran en el punk y la desprecian, asegurando que el género se ha desgastado. Pero los que se benefician de un viejo orden también envidian a las mujeres autorrealizadas que se afirman en su voluntad musical. Para las más jóvenes del libro, como Maid of Ace, el punk sigue siendo el lenguaje con el que darles una buena patada a todos los aspectos negativos de su mundo postrabajo.

El revival retro es una práctica muy común en la industria musical actual, más dispersa y menos corporativa. Hay un interés renovado por las muchas mujeres (más que hombres) que dejaron la música por sentir no solo la llamada del hogar y el reto de la «próxima novedad», sino el peso muerto del edadismo institucionalizado. Como hacen Yoko Ono, Patti Smith, ESG y Debbie Harry, apártalo de un manotazo, ignóralo y haz que desaparezca. Mientras escribía el libro, fue una gran sorpresa descubrir que tantas pioneras seguían grabando o volvían a la música. Para algunas, como Bush Tetras, Köster de Malaria y Wang de Hang on the Box, el intervalo entre grabaciones ha sido de al menos una década. El auge de la música independiente ha ayudado a desterrar uno de los decretos más machistas, crueles e innecesarios de la industria: que la vida útil de una artista es más corta que la minifalda del siguiente plantel de chicas.

En las comunidades con mayor confrontación política, donde los conflictos armados están a la orden del día o la música se despliega en la resistencia, hombres y mujeres pueden estar tan involucrados en la lucha contra un adversario común que no se paran a pensar en la guerra de sexos. ¿Acaso hace falta una guerra de verdad para que nos llevemos bien? No necesariamente. También he confirmado una sospecha que tenía: que los entornos bohemios y de izquierdas son más abiertos a las punks que los religiosos o provincianos.

La gran pregunta es: ¿Cómo se orientaron las punks que menos importancia le han dado al poder establecido, las más veteranas? Algunos círculos feministas ridiculizan el papel de crianza tradicional de la mujer, pero eso sería como quemar el sujetador deportivo junto con el corsé.

Todos necesitamos que nos apoyen, una familia propia. En un contexto a menudo insensible y sumamente hostil —e incluso en uno favorable— lo que hay que hacer es abrir tu arte y deseos a las personas más cercanas (en persona o a distancia) y trabajar con el efecto dominó para crear una comunidad. Ahora que quienes formaron la primera ola del punk tienen nietos y nietas, muchas artistas salen al escenario en compañía de su familia —no solo Jayne Cortez y Vi Subversa, también Patti Smith, Poly Styrene, Neneh Cherry, Eve Libertine de Crass, Grace Jones, Sandra Izsadore y ESG—, propiciando así una continuidad generacional que nadie se hubiera imaginado en las primeras olas del feminismo.

En los ochenta, el mainstream musical prácticamente desterró a las mujeres de la primera ola, pero una década después, las riot girrrls ayudaron a que mujeres artistas fuertes e independientes pudieran salirse del sistema. Ahora, a principios del siglo XXI, una de las mayores estrellas del momento, Beyoncé (quien ha grabado bajo su *alter ego* punk, Sasha Fierce), afirma que es feminista mientras promociona sus productos y los de otros. A pesar de las contradicciones, Beyoncé ha ayudado a alentar a las mujeres y a fomentar un ambiente en el que la gente quiere y puede escuchar a las iniciadoras de la primera ola, olvidadas hasta ahora. El apoyo que se demuestran públicamente ella y su hermana Solange, una artista de *soul* futurista, confirma lo bonita que es la confraternidad.

Para mí, una de las revelaciones del libro ha sido ver la cantidad de bandas que encarnan el dicho de Annie Lennox y Eurythmics: «Las hermanas se apañan solas[53]». Hermanas biológicas, como Beyoncé y Solange, que se apoyan mientras desarrollan proyectos diferentes o hermanas que colaboran en la misma banda. Como las hermanas Wilson y Millington de las bandas Heart y Fanny de los setenta, pero también Fea en Texas, Fértil Miseria en Colombia, Shonen Knife en Japón, las Vulpes en España, ESG en el Bronx, Skinny Girl Diet en Londres y Maid of Ace en Hastings. La implicación emocional puede ayudar a sortear los peligrosos escollos de la industria. Otras, sencillamente, funcionan como una familia, como las mujeres de Zuby Nehty, quienes quisieron tener una banda basada en la amistad y se mantienen en activo desde los setenta. La confianza ayuda. Y cuando la tribu decide convertir el arte en activismo, la corriente te ayudará a ir más rápido.

La descentralización de la industria discográfica de la vieja escuela, en parte porque no ha sabido enfrentarse a la inmediatez de internet, ha sido

para las mujeres un catalizador llovido del cielo. Ahora que la vieja industria androcéntrica empieza a soltar las riendas que empuñaba con tanta fuerza, parece que se está abriendo un nuevo espacio para las artistas actuales, nuevas tribunas para voces nuevas y veteranas. Como dicen las ESG, el viejo imperio se está desmoronando y un entorno más viable se está levantando. Pero ¿cómo hacerse con ese espacio por el que tanto se ha luchado, además, por supuesto, del talento? Una sororidad de toda clase ayudará, eso seguro. De hecho, la sororidad salva.

Si nos lo quitaran todo, electricidad, internet, nuestros móviles, ¿qué quedaría? Solo lo fundamental. Entonces, estoy convencida, las mujeres salvajes seguirán sentándose alrededor de una hoguera. Aporrearán piedras con unos palos y cantarán: «Oh, ataduras, ¡que os den!». Y, a pesar del barro y la mugre, habrá purpurina.

Agradecimientos

Como sin duda os podéis imaginar, aunque he formado parte activa del punk femenino desde sus inicios, seleccionar, reunir, encontrar y hablar con este elenco de artistas ha sido un trabajo minucioso de dos años. Tenían que narrar la evolución de las voces musicales de las mujeres y su papel en distintos momentos y lugares, ¡pero también me tenía que gustar su música! Así que empezaré con mi agradecimiento a todas las artistas que he entrevistado aquí, no solo por su creatividad, también por su generosidad.

Por guiarme, investigar, analizar y responder a mi llamada en muchos idiomas: Patrick McCarthy y Patrick Sullivan de *Light* in the Attic, Maxine *Waters*, Diego A. Manrique, Beezer, Daniel Grunenbaum, Jack Tchen, Laura Chen-Schultz, Nathaniel Davis, Ziyi Liu, Bryan Swirsky, Alan Riggs, Paul Bradshaw, Jumbo Vanrenen, Brice Wassy, Gary Sullivan, Kevin Dunn, Krish Raghav, Jonathan W. Campbell, Matt Turner, D. J. Rekha, Evelyn McDonnell, Atsushi Shibata, Sukhdev Sandhu, Mariane Pearl, Judy Cantor-Navas, Miguel Ángel Sánchez Domínguez, Michael Zilkha, Chris Blackwell, Mark Moore, Richard Famous, Ashley Kahn, Jenn Pelly, Meg Handler, Martin «Youth» Glover, Andy Caine y Alex Paterson. Charlie Waterhouse fue muy amable al dejarme leer The Truth of Revolution, Brother: An Exploration of Punk Philosophy. Situation Press, ¡tenéis que sacarlo en formato ebook! También fueron de gran ayuda The *Hippies* Now Wear Black: Crass and the Anarcho-punk Movement 1977–84 de Richard *Cross*, The Story of Crass de George Berger y Red Rock: The Long, Strange March of Chinese Rock & Roll de Jonathan Campbell. Un artículo de Carlos Boura sobre las Vulpes en la revista Pikara me ayudó a conocer el trasfondo cultural del País Vasco y BurningAmbulance.com, el de Hang on the Box. Xenia Grubstein hizo muchísimo más de lo que esperaba.

Gracias al incondicional trío británico de semanarios musicales del siglo XX. Te manchaban los dedos de tinta, pero me dejaron entrar en su escuadrón, conformado prácticamente solo por hombres, y me dieron el espacio para ser escritora y crítica musical: Sounds, Melody Maker y New Musical *Express*. Quiero dar las gracias también a quienes me han permitido desarrollar estas ideas, como New Statesman, The Guardian, el sitio web de Alexander McQueen (gracias, Eve-Marie Kuijstermans) y Chime for Change, de Gucci. El Clive Davis Institute of Recorded Music ha sido mi hogar académico desde 2005. Beth Denish y Matt Jenson me acogieron en el Berklee College of Music y Jack Bratich en Rutgers University.

Gracias a las grandes pensadoras y escritoras cuyas reflexiones cito: bell hooks, Naomi Wolf, Alexandra Kollontái, Dale Spender, Kate Bollick, Gloria Steinem, Chimamanda Ngozi Adichie, Aphra Behn y Angélique Kidjo, quien supo volver las tornas de la apropiación cultural con su magnífica versión del Remain in *Light* de Brian Eno y Talking Heads.

A mi familia de Hat & Beard, J. C. Gabel, Lara Schoorl y la dinámica Sybil Perez. ¡Larga vida a Gabel & Goldman!

Por su lectura minuciosa e ideas, gracias a Neil Spencer, J. C. Gabel y Tyson McVey. Y a los que comprobaron/analizaron una buena parte de estas páginas e ideas sobre la marcha: Jason King, J. D. Samson, Michael Patrick McDonald, Maxine Walters y Webb Crawford. Si he malinterpretado algo, podéis tirarme a mí las piedras, no a ellos.

A toda la familia que me ha apoyado de todas las maneras posibles, incluyendo a Robert Katz; el clan Cherry-McVey, Cameron, Neneh, Naima, Tyson y Mabel; los Clennells, Bobby, Lindsey y Jake; Arlene «Bobby» Chung; Alexis Adler; Janette Beckman; Oberon y Scarlett Sinclair y Alex Schweder; Bill Wheeler; Dan Fox & Frieze; Alan Card; Nasser Ba; Aram y Dunia Best-Sinnreich; Markus Detmer y Staubgold Records; Mick Sawyer, que en paz descanse, mi compañero en Spellbound Pictures, con quien produje y dirigí Big World Café y el videoclip para «I Ain’t No Joke» de Eric B. & Rakim.

A mi excelente editora Casey Kittrell, versada en ideas y estructura, pero también en amabilidad y compasión. Gracias por trabajar conmigo mientras la vida daba vueltas a nuestro alrededor. Al equipo de The University of Texas Press, Angelica Lopez-Torres, Robert Kimzey y, especialmente, Gianna Lamorte, quien me pidió que escribiera este libro

después de leer mi breve artículo en Pitchfork sobre canciones punk feministas. Por cierto, ¡gracias a las mujeres de Pitchfork y a los hombres que las apoyan!

No es que fuese algo planeado, pero, empezando en Miami y terminando en Ocho Rios, emprendí y rematé la redacción de este libro en las mansiones frente al mar de mis amigos, y en una casita de Oracabessa. Por acogerme y animarme, gracias a Ann y Colin Hodges-Smikle; al equipo de Jo Murray en Trojan Records Jamaica, Sly y Robbie, Wayne, Brian y Caroline Jobson, Barry «Bazza» Doughty y Sshh y Zak Starkey; mi lectora más fiel y hermana en Chantage (nuestro dúo euroafro), Eve Blouin, y mis enérgicos ahijados, Paloma y Olivier Parkes.

Escribir este libro me ha permitido profundizar en, y no solo recordar, la importancia de las hermanas y la sororidad. Quién sabe qué hubiera sido de mí sin Fictionaires, Jana Martin, Evelyn McDonnell, DJ Anita Sarko, la escritora y editora Sue Steward (DEP), Eva Las Vegas (y August Darnell), Gina Birch y las Raincoats, Jeannette Lee, Geoff Travis, Janette Beckman, Neneh Cherry, Andrea Oliver, las Slits, las Delta 5, Chicks on Speed, Jill Cunniff y Luscious Jackson, Adriana Kaegi, Helen McCookerybook, Dunia (¡y Aram!) Best-Sinnreich y Jeni y Hollie Cook (¡y Paul!); y mis mentoras artísticas: Moki Cherry, Caroline Coon y Jayne Cortez. A Gina y a Helen les tengo que dar un abrazo extra por su comprensión y calma al descubrir que mi título original coincidía con el del documental que estaban preparando, Stories from the She-Punks. Gracias por entender lo que vivimos. ¡Habéis empezado un nuevo género!

Gracias como siempre a mis hermanas genéticas y sus tribus, Susan la mediana y Judy, hermana mayor. Puede que les arreglase la afinación cuando éramos pequeñas, pero aún me ayudan a arreglar mi vida.

Vivien Goldman, Jackson Heights, Queens, Nueva York.

Además de una larga carrera como periodista —ha escrito, entre otros medios, para los semanarios británicos NME, Melody Maker y Sounds, y, más recientemente, para Pitchfork, The Village Voice o The Guardian—, Vivien Goldman fue relaciones públicas en Atlantic y Island Records, donde trabajó con Bob Marley. Como música, colaboró en el primer LP homónimo de The Flying Lizards de 1979 y fue la mitad del dúo Chantage, que en 1982 publicó el 12» «It's Only Money». En 1981, aprovechando las horas muertas del estudio en el que Public Image Limited estaban trabajando en The Flowers of Romance, grabó junto a un selecto grupo de amigos —entre los que se contaban Vicky Aspinall de las Raincoats, Keith Levene de PiL y Robert Wyatt— "Launderette", que lanzaría en forma de 12» el prestigioso sello neoyorquino 99 Records. Goldman también ha trabajado como documentalista en Channel 4, en el programa musical Big World Café. Actualmente, es profesora adjunta del Clive Davis Institute of Recording Music (New York University), donde imparte clases sobre el punk, el *reggae* y el *afrobeat*, temas que ha tratado en sus ensayos: The Book of Exodus: The Making and Meaning of Bob Marley and the Wailers' Album of the Century (2006), The Black Chord/Visions of the Groove: Connections between Afro-Beats, Rhythm and *Blues*, Hip Hop, and More, junto con David Corio (1999), Pearl's Delicious Jamaican Dishes: Recipes from Pearl Bell's Repertoire (1992), Kid Creole and The Coconuts: Indiscreet (1984) y Bob Marley: *Soul*

Rebel/Natural Mystic, junto con Adrian Boot (1981). La venganza de las punks, de 2019, es su último libro.

Notas

[1] Where are you *going*? Where have you been? <<

[2] All I want is all you know. <<

[3] Shero es la forma feminista del sustantivo hero (héroe), en la que el pronombre personal femenino she sustituye al pronombre personal masculino he. [N. de la T.] <<

[4] Oh, bondage, ¡up yours! <<

[5] Cita extraída de Todos deberíamos ser feministas, publicado por Literatura Random House en 2015 con traducción de Javier Calvo. [N. de la T.] <<

[6] Herstory es un neologismo usado en el feminismo para designar la historia desde el punto de vista de las mujeres. El posesivo personal femenino her (de ella) sustituye al masculino his (de él). [N. de la T.] <<

[7] Identity / Is the crisis / Can’t you see / When you *look* in the mirror / Do you see yourself? / Do you see yourself / On the TV screen? <<

[8] Oh, you know her, «Miss Groupie Supreme» / Yeah, you know her, «Vera Vogue» on parade / Yeah, you know her, with the fish-*eating* grin / She’s so dull, come on rip her to shreds. <<

[9] Even if you ask me to / I’m gonna turn you down / I won’t mess you around / I’m no one’s little girl, oh no, I’m not / I’m not gonna be—«cause I don’t wanna be in your family tree. <<

[10] That girl thinks she’s the queen of the neighborhood / She holds her head up so high / I think I want to be her best friend, yeah / Rebel girl you are the queen of my world… / I want to take you home… / In her kiss, I taste the revolution! <<

[11] What is freedom, what is love / always some *string* attached— / some fuckin' catch / can't deal in *dealings* with no integrity / where is honor what is sincerity / sometimes this city really gets me down / can't see my way through it all… <<

[12] Cita extraída de Solterona: la construcción de una vida propia, publicado por Malpaso en 2016 con traducción de Silvia Moreno. [N. de la T.] <<

[13] All by myself… despite myself, only *dreaming*, half here half *full*. <<

[14] Can I have a taste of your ice cream? / Can I lick the crumbs from your table? / Can I interfere in your crisis? / No, mind your own business. <<

[15] I just don’t wanna go / Out in the streets no more / Because these people they give me / They give me the creeps… / I don’t wanna / Too many creeps. <<

[16] Every night before I rest my head / See those dollar bills go *swirling* «round my bed / I know they’re stolen, but I don’t feel bad / I take that money, buy you things you never had / Oh, baby, it would mean so much to me / Oh, baby, to buy you all the things you need for free. <<

[17] There ain’t *nothing* in this life is free, / If you want some of that green money / You have to do *something* called work, you see, / You gotta earn it. <<

[18] Feel in your pockets for *something* fun / Wash your socks and turn them inside out / Try to *look* hip in old ugly clothes / There'll be *something* different in your life / It's a new find, it's a new find / It's a new find, it's a new… <<

[19] Babylon won’t miss very much / And we’ll have supper tonight. <<

[20] I want to buy / (Have you been affected?) / I need *consoling* / (You could be addicted) / I need *something* new… / I want to satisfy this empty *feeling*. <<

[21] I go to my bank every day / And it says the same *thing* / You have zero pounds and zero pence. <<

[22] Mother says to get a job, / I’m *drinking* Strongbow in the *pub*,/Stuck in a rut, I’m not *giving* up / I’ve seen the world, but when I’ve had enough, Everywhere we roam, all roads lead to home… / ’Cos we’re made in England, We’re made in England… <<

[23] Cita extraída de La política cultural de las emociones, publicado por Universidad Nacional Autónoma de México en 2015 con traducción de Cecilia Olivares Mansuy. [N. de la T.] <<

[24] Tell me I’m your *everything*, let us build a home / We can build a house for two, with little ones to follow / The proof of our normality that justifies tomorrow / Romance, romance… / Love’s another skin-trap, another social weapon / Another way to make men slaves and women at their beckon. <<

[25] Black leather jacket and a cycle slut / Big sunglasses and a big haircut / Studs all up and down his faded *jeans* / Says he's from the city but he comes from Queens / Hot pink guitar and a faded amp / Walks onstage like he is a champ… <<

[26] I don’t want another boy / To tempt me / I don’t want to lie, / Are you ready to take me with you? / Asshole, I’m not your *baby*! <<

[27] I wanted tenpence for the dryer / Yes, that was how we met / My laundry bag was broken / My clothes were *soaking* wet / I felt I needed *hugging* / You needed board and *lodging*. <<

[28] I like the way you *cross* the street / Cause you’re precious / Moving through the Cleveland heat… / You’re *taking* nights and all the kicks… / But you know I was shittin’ bricks / Cause I’m precious. <<

[29] Ask if it’s a girl *thing* / Yeah’cos girls are *dying*. <<

[30] Somebody just like you gonna rape and strangle you? / Would you mutilate yourself? / And who would be so shocked by the brutal murder of a killer? / Will there be hundreds *mourning* for you? / Will they talk of the talent and inspiration you gave? / No. Who besides your mother will *stand* in sorrow at your grave? <<

[31] «Come back to my place, I only live just'*round* the corner / You can go home in the *morning*, yeah?» / «Well I don't think so, I mean I've only known you a day, It's a bit soon innit?» / But then he starts to get mad / «Listen here girl, I bought that gear you got on, I paid you in here tonight…» <<

[32] Don’t want your private lives. / Don’t want your industrial lies. / Your politician dreams,/Your psychodrama schemes. / One false move, you’re gonna die! / Here I go, Babylonian gorgon. I’m gonna babble babble on. <<

[33] Take a toke from the smoke / Never *standing* by the door / Just *stretching* out pan de floor / That way him don’t fall over / No way him gwan fall out pan me… / My Jamaican guy, My Jamaican guy. <<

[34] Laid back, not *thinking* back… / Laid back, but never *holding* back… <<

[35] Spending time nowadays, by myself / That’s oh so nice / And again with you, it’s equal nice / It’s paradise… / You’re equal but different / It’s obvious, it’s obvious. <<

[36] Now it’s said, it’s straight to bed / No need to make it harder… / Don’t be stupid, don’t be limp / No girl likes to love a wimp / Dance and make fun, nicely done / Come and be my number one. <<

[37] «Buffalo Stance» es un una versión completamente nueva de la cara B del single de 1987 «Looking Good Diving with The Wild Bunch», de Morgan/McVey, donde Neneh Cherry interviene rapeando. La grabación de 1987 fue producida por los superproductores *Stock*, Aitken & Waterman, junto con The Wild Bunch, mientras que la producción de la versión de 1988 corrió a cargo de Bomb The Bass (Tim Simenon). [N. del E.] <<

[38] Who’s that gigolo on the street / With his hands in his pockets and his crocodile feet / Hanging of the curb, looking all disturbed… / That’s the girls on the block with the nasty curls / Wearing padded bras sucking beers through straws / Dropping down their drawers, where did you get yours? <<

[39] What is he like, anyway?! <<

[40] When your shoes worn through and there’s a rumble in your tummy. <<

[41] No money man can win my love / It’s sweetness that I’m *thinking* of. <<

[42] Misogynist fuck / Is this the best you’ve got? / I don’t fit / In your grave / Go get covered up in dirt. <<

[43] I’m the *water* I’m the dishes I’m the suds / I will comfort, make you clean, help you cope / When you’re tired *feeling* helpless / Come inside I am the shelter / And then when you’re *feeling* better / I’ll watch you go. <<

[44] Niko y Bernardo Vázquez tocaron el bajo y la batería, respectivamente, en el grupo punk de Bilbao MCD y, más tarde, en Cancer Moon. [N. del E.] <<

[45] Bought my *baby* a red radio / He played it all day a-go-go a-go-go / He liked to dance to it down in the streets / He said he loved me but he loved the beat / But when I switch on I rotate the dial / It’s just the same old *show* on my radio. <<

[46] This is a message for persons unknown, / Persons in *hiding*, persons unknown. / Hey there, Mister Average, you don’t exist, you never did… / Flesh and blood is who we are / Flesh and blood is what we are / Our cover is blown… / Housewives and prostitutes, plumbers in boiler suits / Truants in coffee bars, who think you’re alone… / Women in factories, one parent families / Women in purdah, persons unknown… / Wild girls and criminals, *rotting* in prison cells / Patients in corridors, persons unknown… <<

[47] We don’t torture. <<

[48] You rush to the job / And type up the card / And step up production / To pay for corruption / But have no deduction / To pay for your pension. <<

[49] So I say to you now, the Rebelution is urgent, / *Stand* before you not as queen, but as your humble servant, / Fake leaders claim thrones without *building* kingdoms / Same as the music business in Kingston / We need to fight for the future, for our daughters and sons, / Instead you’re trippin’ your brothers, fightin’ for crumbs… <<

[50] She who fights and runs away / Lives to fight another day. <<

[51] I’m beginning to vex up for this land… / Fillings boku road no dey, land boku food no dey… / People no know Africa great… / Communication disorganize / Patapata… / Everything is upside down. <<

[52] Police corruption / Causing no government disruption… / Who’s staring at me through that lens I don’t know / They run the country / But I still don’t know. <<

[53] *Sisters Are Doin' It for Themselves*. <<